

# CONTRA NARRATIVAS. ANTROPOLOGÍA VISUAL Y “ACTIVISMO DE LA MEMORIA” EN EL PERÚ

Martha Cecilia Dietrich

María Eugenia Ulfe

*Universität Bern*

Suiza

*Universidad Católica del Perú*

martha-cecilia.dietrich@anthro.unibe.ch, mulfe@pucp.edu.pe

*Submission date: 03/06/2019*

*Acceptance date: 22/07/2019*

*Publication date: 11/11/2019 (pp. 81-105)*

**PALABRAS CLAVE:** Antropología visual, etnografía multimodal, memoria, post-conflicto peruano.

**KEY WORDS:** Visual Anthropology, multimodal ethnography, memory, Peruvian post-conflict.

**RESUMEN:** En los últimos años la antropología social peruana ha visto un incremento de la producción audio-visual y de trabajos artísticos dentro de la disciplina, que van desde los análisis escritos que incorporan el arte y la artesanía (Bernedo 2011; Gonzales 2011; Ulfe 2014; Yezer y Del Pino 2014) a proyectos fotográficos (Poole 2010; Figueroa 2012), películas de no ficción (Dietrich 2015, 2017; Malek 2016), museos virtuales (por ejemplo: <http://www.museoarteporlasmemorias.pe/>) y blogs en línea, tales como <https://heedersoto.wordpress.com/>. En este artículo identificamos los caminos que la antropología visual (AV) está tomando en el país, a fin de analizar cómo estas formas están reinventando la antropología social como un campo analítico y metodológico. Además, aprovechamos la oportunidad para discutir el valor, internacionalmente desconocido, de los trabajos de antropólogos dentro y fuera del Perú.

**ABSTRACT:** Peruvian social anthropology has been recently subjected to an increase of audio-visual production and of artistic works within the discipline, ranging from written analyzes that incorporate art and crafts (Bernedo 2011; Gonzales 2011; Ulfe 2014; Yezer and Del Pino 2014) to photographic projects (Poole 2010; Figueroa 2012), non-fiction films (Dietrich 2015, 2017; Malek 2016), virtual museums (i.e.: <http://www.museoarteporlasmemorias.pe/>) and online blogs, such as <https://heedersoto.wordpress.com/>. In this paper, we identify the paths that visual anthropology is taking in the country, in order to analyze how these pieces are reinventing social anthropology as an analytical and methodological field. Besides, we also discuss the value, internationally unknown, of anthropologists works inside and outside Peru.

## Despertando a la bella durmiente

Carlos Iván Degregori y Pablo Sandoval (2009) alguna vez se refirieron a la antropología social peruana como una bella durmiente que—en su estado normal—solo podía ser descrita como “fragmentada, exclusiva, desigual, abandonada y desconfiada” (151). Analizando su desarrollo durante la segunda mitad del siglo XX, identificaron la modernización neoliberal como una de las principales causas de esta situación. En las décadas de 1940 y 1950, las universidades públicas fueron instituciones académicas altamente productivas, con vínculos y apoyo internacional establecido. Durante los años del gobierno militar, desde fines de la década de 1960 hasta fines de la década de 1970, las universidades nacionales experimentaron una súbita caída del gasto público y el incremento de la radicalización de profesores y estudiantes, lo cual condujo a la masiva migración de docentes de las instituciones de educación pública a las Organizaciones no Gubernamentales (ONGs) y al sector privado (Degregori y Sandoval 2009, 91). El resultado de más de tres décadas de inestabilidad política fueron la carencia de recursos, la mayor privatización, los ajustes institucionales y curriculares y la continuación de las desigualdades sociales en el acceso a la educación. El presidente Alberto Fujimori (1990-2000) introdujo las políticas neoliberales en el sector educación de la mano con la retoma del poder y el control político de las universidades, lo cual consolidó un proyecto autoritario que sería denominado “modernización académica” (Degregori y Sandoval 2009, 101). A pesar de los contratiempos institucionales, las ciencias sociales en general y la antropología social en particular, han reflejado la radical transformación social ocurrida en el país debido a la violencia política, a las políticas neoliberales y a la emergencia de políticas indígenas. Estos desarrollos han moldeado la investigación de la antropología peruana, la cual continúa constituyendo una comunidad académica de pensadores críticos, quienes están profundamente involucrados con la realidad social y política del país. Degregori y Sandoval (2009, 155-163) concluyen que al desafiar los mitos que dividen la comunidad académica en Lima y en el resto del país, al promover debates, al forjar vínculos internacionales, y al participar en la democratización de las instituciones, la bella durmiente puede ser despertada. Estamos convencidas de que este proceso ha comenzado.

Hay más que decir acerca del paisaje institucional altamente politizado de la academia peruana, sobre las brechas entre las universidades públicas y las privadas, y sobre el tipo de

proyectos de investigación que reciben apoyo institucional y tienen acceso a los recursos. Sin embargo, por el propósito de este artículo, solo nos enfocaremos en el lugar de la antropología visual dentro de una comunidad de personas y de ideas que son inevitablemente moldeadas por su ambiente socio-político y sus compromisos.

La única sede institucional de la antropología visual peruana está en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), la cual es una de las principales universidades del país, particularmente en las investigaciones en ciencias sociales (Arispe-Bazán 2016). El programa de maestría en Antropología Visual fue creado el 2009 por Gisela Cánepa y Alonso Quinteros y cuenta con catedráticos que fueron inicialmente formados en métodos audio-visuales, como parte del Instituto de Etnomusicología<sup>1</sup>. Con sus cuatro áreas centrales de investigación—documental etnográfico, medios interactivos y tecnología, arte, memoria y cultura material, performance y antropología sensorial<sup>2</sup>—este programa abrió espacio a la experimentación en la metodología audio-visual y la teoría que busca explorar la imaginación visual y la cultura en el Perú contemporáneo (Cánepa 2011). Graduados del programa han montado cursos individuales y talleres sobre cómo incorporar la antropología visual en la currícula, por ejemplo, en los departamentos de antropología de las universidades como la San Antonio Abad del Cusco y la San Agustín de Arequipa. Sin embargo, prevalece una escasez de investigadores y de recursos, lo que dificulta la creación inmediata de programas. A pesar de la creciente accesibilidad a los medios tecnológicos al proceso de producción—sea para películas, proyectos que tienen que ver con sonido, o proyectos fotográficos—se requiere de una extensa infraestructura y de un respaldo financiero continuo para que el trabajo satisfaga los niveles de calidad requeridos por los festivales internacionales de cine y otras plataformas mediáticas. No obstante, los profesionales ubicados en las diferentes instituciones académicas en el país están trabajando para establecer plataformas y audiencias locales que puedan estimular un diálogo continuo. Además, han incorporado, de modo creativo y significativo, la teoría y los métodos audiovisuales en sus trabajos, algunos de los cuales hemos incluido en este ensayo.

La antropología social peruana está muy enfocada en los asuntos político-sociales del país, los cuales no son demasiado distintos de los de otros países de la región. Los temas de investigación prevalecientes incluyen conflictos sociales sobre la tierra y la explotación de los recursos naturales, cambio climático, territorio y desarrollo, pobreza y desigualdad, movimientos sociales y de derechos humanos, temas de pueblos indígenas, cultura popular y mediática, así como la memoria social de la guerra y el conflicto, solo para nombrar unos cuantos. Aquí nos enfocaremos en el tema de la memoria social, más específicamente el que nos referimos como “memoria del post-conflicto”, un campo de investigación que estudia los diferentes—y a menudo polarizantes—modos en que la gente recuerda el conflicto armado interno peruano (1980-2000). El ensayo se enfocará en la cuestión de cómo el conflicto armado ha moldeado el campo de la antropología social en general y, más específicamente, cómo la antropología visual ha contribuido a una visión más diferenciada sobre las complejidades metodológicas, estéticas y políticas de un pasado que continua siendo impugnado y contestado.

Además de ser nuestra propia área de especialidad, la *memoria del post-conflicto* es un interesante terreno para hablar acerca del desarrollo de la antropología visual en el Perú por dos razones. Primero, porque es un campo que ha preocupado a los antropólogos sociales desde 1970 y, por lo tanto, nos permite analizar una larga y continua producción de textos, imágenes, material cultural y películas que indican el cambio de paradigmas epistemológicos en

1 Maestría en Antropología Visual, Escuela de posgrado, PUCP.

2 Para más información, ver: <http://posgrado.pucp.edu.pe/maestria/antropologia-visual/>

el uso de los medios audio-visuales como instrumento de investigación. Segundo, porque el campo de estudio de las memorias del post-conflicto también muestra cómo la investigación sobre las narrativas de la violencia y la guerra ha reunido tres prácticas aparentemente contradictorias, pero, en nuestra opinión, complementarias: el arte, el activismo y la reflexión académica.

En los últimos veinte años, antropólogos y antropólogas se han comprometido metodológicamente a narrar y comprender la violencia tanto de víctimas como de perpetradores utilizando la tecnología audiovisual para confrontar, provocar, criticar, comunicar y hacer que otros se comprometan emocionalmente. Utilizando textos y medios audiovisuales para explorar y articular sus hallazgos, muchos autores han demostrado cómo los distintos modos de producir conocimiento no sólo transmiten cosas diferentes, sino que también lo hacen de *manera distinta*. Los esfuerzos de los antropólogos por desafiar las narrativas fijas y las historias oficiales a través de las posibilidades y limitaciones de la etnografía multimodal han convertido a la disciplina en un importante campo de resistencia –de ahí el título de este ensayo. Y, sin embargo, hay muchos matices en esta resistencia, que van desde lo que se podría llamar “activismo metodológico” hasta un activismo político más explícito, que esperamos señalar a nuestros lectores a través de los ejemplos que hemos elegido para este texto. Al comenzar nuestro viaje a través del mundo de la antropología visual en Perú, exploraremos las complejidades de trabajar después de veinte años de violencia y conflicto y reconoceremos cómo éstos han creado las condiciones para que los antropólogos se sitúen en la intersección de la ciencia, el arte y el activismo.

## Enmarcando el conflicto armado interno

Entre finales de los años setenta e inicios de los ochenta, Perú experimentó un nuevo “despertar democrático” después de doce años de gobierno militar. Durante el periodo de transición de un gobierno militar a uno civil, el panorama político del Perú enfrentó serias tensiones. Según Alberto Gálvez Olaechea, ex miembro del Movimiento Revolucionario Tupac Amaru, la *Nueva Izquierda* inspirada en el ejemplo de la revolución cubana, estaba convencida de que toda revolución comenzaba con un levantamiento armado y que el país necesitaba una revolución para romper con las viejas formas de la política peruana. Gálvez Olaechea escribió, “todo tenía que ser redefinido y discutido: nuevas formas de hacer política en una democracia, o definir lo que significaba realmente una izquierda peruana” (Gálvez Olaechea 2012, 11-12). El clima de nuevos movimientos guerrilleros en el continente y las profundas desigualdades sociales del Perú inspiraron el surgimiento de facciones radicales entre los partidos de izquierda, las que luego se transformaron en lo que hoy conocemos como el Partido Comunista Peruano Sendero Luminoso (PCP-SL), inspirado en el maoísmo, y el Movimiento Revolucionario Tupac Amaru (MRTA), cuya ideología derivó de las ideas socialistas de la Revolución cubana.

En 1980 Sendero Luminoso declaró una “guerra popular” contra el Estado peruano. Asentado en Ayacucho y con el apoyo inicial de ciertos sectores de la sociedad campesinos y urbanos, Sendero Luminoso percibió al Estado como un enemigo del pueblo, que era necesario aniquilar para abrir espacio a un nuevo orden (Starn 1995; Stern 1999; Degregori 2000a, 2010). Con el apoyo de maestros provincianos y de sindicatos docentes, Sendero Luminoso tuvo acceso a las comunidades rurales, donde llevaron a cabo campañas para educar a los campesinos en *escuelas populares*. Allí instruyeron a pobladores de comunidades en la ideología marxista-leninista-maoísta-pensamiento Gonzalo y aprovecharon el sentimiento

de insatisfacción y enojo por la injusticia social, al tiempo que se mantenían alejados de otros grupos de izquierda y/o comunistas (Portocarrero 2012).

Cuatro años después de la declaración de guerra de Sendero Luminoso, en 1984, el Movimiento Revolucionario Tupac Amaru, un grupo guerrillero más urbano, también inició una lucha armada contra el Estado. A diferencia de Sendero Luminoso, el MRTA se identificó con el estado-nación existente, pero vio la necesidad de cambios sustanciales en él. Según el estatuto de su partido de 1981, entendían la liberación social y la igualdad nacional, como soluciones ideológico-políticas a una democracia impregnada de fragmentación social, represión política y persecución. Su apropiación simbólica de la bandera peruana y la creación de un nuevo himno nacional, expresaban esta relación antagónica con el Estado-nación (Manrique 2014, 64). La violencia política era considerada una herramienta para el logro de un proyecto global antiimperialista, junto a gobiernos revolucionarios como el de Cuba y a otros movimientos militantes de la región, como el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) en Chile, o el Movimiento M-19 en Colombia, con los que mantuvieron estrechos vínculos. A pesar de las diferencias fundamentales entre ambos grupos subversivos, que incluía la visión política, la estrategia militar y la ideología (de género), los políticos y los principales medios de comunicación no se han esforzado por distinguir entre ambas organizaciones, que hoy son recordadas como meros grupos terroristas. Sin embargo, hay mucho que aprender de la diversidad de las organizaciones políticas de la época, así como de la forma en que sus legados han moldeado el panorama político actual.

En los veinte años del conflicto armado interno peruano (1980-2000), tres distintos presidentes respondieron a los subversivos, al mando de las fuerzas estatales, la policía y las unidades paramilitares clandestinas, para llevar a cabo una brutal campaña contrainsurgente que duró hasta el año 2000, cuando finalmente cayó el gobierno cada vez más autocrático y corrupto de Alberto Fujimori (Degregori 2000; Burt 2007). Con alrededor de 70.000 muertos y casi 500.000 personas obligadas a dejar sus hogares y emigrar a las ciudades de la costa, la internacionalmente reconocida Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú (CVR) declaró este conflicto como el más largo y costoso en términos de víctimas humanas, migración forzada y pérdidas materiales desde la fundación de la república en 1821 (CVR 2003 y 2004). Además, la CVR determinó que las fuerzas estatales eran responsables del 37% de las muertes del conflicto, así como de las violaciones sistemáticas de los derechos humanos, incluidas la tortura, las desapariciones forzadas, la violencia sexual y el vandalismo; sin embargo, la mayoría—el 54%—de las muertes infligidas se atribuyeron a Sendero Luminoso<sup>3</sup>. Cuando Sendero Luminoso comenzó a perder el control de sus territorios desató una violencia sin precedente, como lo describen el Informe de la CVR y otras investigaciones (Degregori 1990; Gorriti 1990; Manrique 2002; Portugal 2008, etc.). El castigo violento de civiles, las ejecuciones públicas de los llamados traidores, la represión y el control violento de la población, y la destrucción sistemática de infraestructura clave, volvió contra ellos a la población, mayoritariamente campesina, que inicialmente había apoyado el levantamiento. Los civiles, organizados en comités de autodefensa, se convirtieron en actores clave del conflicto a través de su colaboración con el ejército peruano, y esto fue lo que finalmente llevó al colapso de Sendero Luminoso.

Aquí es donde el conflicto armado peruano difiere significativamente de otros en la región como los de Chile, Argentina y Brasil, donde las dictaduras militares de la época son consideradas las principales, si no las únicas, responsables de la persecución política, las desapariciones forzadas y las ejecuciones extrajudiciales. En este caso, las categorías de “vícti-

3 Al MRTA se le halló responsable del 1.8% de las muertes infligidas durante el conflicto.

mas” y “perpetradores” no pueden asignarse clara y exclusivamente a un grupo específico, ya sean subversivos, fuerzas estatales, comités de autodefensa o incluso miembros individuales de la sociedad civil. Narrar las experiencias vividas ha sido particularmente desafiante para aquellos preocupados por establecer la verdad y la justicia, pues existe entre las categorías lo que Primo Levy (1989) llamó “zonas grises”, que llevan incómodas, peligrosas y silenciadas memorias.

Mientras que la brutalidad era atribuida a la ideología mesiánica de Sendero Luminoso, glorificadora de la violencia y la muerte, el efecto en los discursos públicos, particularmente en la Lima centralizada, fue ocultar e incluso legitimar el uso indiscriminado de la violencia de los agentes del Estado<sup>4</sup>. La complejidad del conflicto, que produjo víctimas y perpetradores de todas partes, se redujo desde el Estado a representaciones simplificadas y polarizadas del pasado, favoreciendo a menudo a las FFAA y a los distintos gobiernos de turno durante los años de violencia (1980-2000). Estas narraciones demonizan a los subversivos y muchas veces también a la población de Ayacucho que buscaban cambios sociales. Esto ha contribuido, además, a intentar silenciar o por lo menos solapar las circunstancias y condiciones sociopolíticas del país.

## Construyendo pasados

Diecinueve años después del final del conflicto, las cuestiones de verdad, justicia y responsabilidad siguen estando en el centro del debate público y jurídico. Escribir la historia del conflicto sigue siendo polémico y la ausencia incesante de algunas voces y perspectivas en los espacios públicos de memoria, provoca un sentimiento de exclusión en la redacción de la historia oficial. Sin embargo, la circulación y distribución enfática de narrativas que compiten entre sí sobre el conflicto en el arte, la literatura, el cine y en diversas plataformas de medios (sociales) responde críticamente a estas ausencias y a las polarizadas representaciones del pasado, lo que sugiere que las memorias del conflicto armado son una parte apremiante del presente sociopolítico del país.

El comienzo del siglo XXI no sólo marcó una transición de un gobierno dictatorial a una democracia, sino también el inicio de una década de justicia transicional y memoria, que Degregori (2015) ha descrito como una “posguerra fallida”, esto es, una posguerra fracasada. Con esta provocadora descripción, critica al Estado por no haber implementado reformas ni iniciado transformaciones institucionales para aportar soluciones al problema de la desigualdad social, que estuvo en la raíz de este conflicto.

En la Academia se habla de la “era de la memoria” o del “boom de la memoria” (Basombrio 2001; Degregori 2003; Hamann 2003; Reátegui 2012), no sólo en Perú sino en toda América Latina. A fines del siglo XX, las sociedades civiles de la región comenzaron a exigir la confrontación colectiva con el pasado violento de sus países: el exterminio masivo de indígenas en el continente, la esclavitud masiva durante el boom del caucho y las desapariciones forzadas de activistas políticos y civiles durante las dictaduras militares en la región, por nombrar sólo algunos. En un momento en que la idea de George Orwell de “hechos alternativos” parece dominar los discursos políticos, las demandas públicas de verdad y justicia parecen más insistentes que nunca. Las formas institucionalizadas de representación de pasados violentos han tenido el difícil papel de reunir las dimensiones políticas, legales y socioculturales de la verdad y la justicia, un proceso en el que los académicos han servido como participantes y/o

4 La ideología de Sendero Luminoso era llamada *Pensamiento Gonzalo*.

evaluadores críticos. En el caso de Perú, la discusión sobre la memoria, la verdad y la justicia ha tomado una forma cultural en la producción de muchas plataformas, performances y repertorios artísticos diferentes, incluso más que los escenarios políticos y los libros de texto. La arena cultural es más propicia que el terreno político. Sin embargo, esto también muestra lo problemático que sigue siendo el campo de la memoria, ya que se compone principalmente de respuestas de la sociedad civil y de políticas estatales contradictorias (Ulfe 2017)<sup>5</sup>.

Sea en comisiones de la verdad, tribunales supremos, museos o archivos, los académicos y artistas han creado espacios para decir la(s) verdad(es). Los especialistas han analizado las circunstancias y condiciones en las que diferentes personas involucradas en los eventos del pasado han elaborado y difundido estos relatos. Sin embargo, los relatos que hablan de los perpetradores como víctimas, o de las víctimas como perpetradores, han tenido poco espacio para articularse públicamente. Estas narrativas desafían las simplificaciones y polarizaciones al complicar el pasado, no necesariamente para aquellos que viven con sus memorias de la violencia y el conflicto, sino para las generaciones futuras que buscan escuchar diferentes puntos de vista de este pasado compartido. El lugar de los medios visuales en este proceso está en el campo de narrar la verdad. Desde el comienzo del conflicto, las personas afectadas por la violencia, los artistas y los investigadores han recurrido a menudo a formas culturales para articular las experiencias de este pasado. Como tal, las producciones (audio) visuales, como en los siguientes ejemplos, han dado fuera política a las formas creativas de expresión. Esta fuerza, legitimada por la pretensión de algunos por decir su propia verdad, a menudo se aparta de las narrativas oficiales o populares que, en última instancia, los desafían. En la siguiente sección, discutiremos el trabajo de la antropóloga social Olga González, quien ha hecho preguntas incómodas sobre la experiencia, a menudo ambigua y contradictoria, de la violencia en una comunidad andina, y ha incorporado métodos y materiales audiovisuales en su enfoque. Aunque su trabajo final no es una pieza audiovisual sino una descripción etnográfica escrita, ha hecho un uso sugerente del método de elicitación visual para mostrar las complejidades de narrar la verdad y el uso de la obra de arte en el recuento de la memoria.

## De la experiencia a la verdad: el arte y la artesanía como enfoque

El pequeño pueblo de Sarhua en los Andes peruanos es conocido por su tradición local de hacer tablas de madera. Originalmente, fueron hechas para ser entregadas como regalos y para ser exhibidas en público. Representaban escenas de la vida cotidiana: familias trabajando el campo, cosechando, criando animales, tejiendo, realizando celebraciones familiares, eventos religiosos y folclóricos (Lemlij y Millones 2004). A principios de la década de 1990, artesanos y artesanas de Sarhua migraron a Lima huyendo de la guerra. El periodista suizo Peter Gaupp encargó a un grupo de estos artesanos/as migrantes que ilustraran las atrocidades que la gente de su comunidad había vivido, utilizando su arte. En Perú el arte tiene una

5 Ha habido una serie de medidas introducidas y apoyadas por diferentes gobiernos. En 2006 se lanzó un programa sobre reparaciones (financieras y simbólicas). Se han dado diferentes procesos judiciales contra los perpetradores (aun cuando pocos han recibido sentencia), y hay varios lugares y monumentos para la memoria como el Lugar de la Memoria, de la Tolerancia e Inclusión Social (LUM). Sin embargo, hay medidas que abogan por una política contradictoria de la memoria. El 24 de diciembre de 2017, el ex-presidente Pedro Pablo Kuczynski concedió el indulto a Alberto Fujimori, condenado por escándalos de corrupción y violaciones a los derechos humanos. Este evento establece un nuevo terreno en el campo de la memoria, ya que el gobierno responde con impunidad a las demandas de reconciliación y reparación. El autor Félix Réategui describe este momento como “el secuestro de la memoria y sus lenguajes”. Véase: <http://idehpucp.pucp.edu.pe/opinion/la-innecesaria-reconciliacion-felix-reategui>. Sobre el indulto al ex presidente Fujimori también puede revisarse Ulfe e Ilizarbe (2019).

larga tradición como medio para combatir los abusos de poder de las autoridades locales desde la época colonial. Ya en el siglo XVII, Guaman Poma de Ayala describió la brutalidad de los conquistadores españoles en una serie de dibujos, enviados como una carta al rey español Felipe III, para revelar la verdad sobre las prácticas violentas de sus delegados y los impactos que tenían en las culturas locales (Milton 2014, 14)<sup>6</sup>. En el contexto de la guerra interna del Perú, un arte de protesta hecho de artistas populares ha representado la realidad de las víctimas desde principios de los años ochenta. Según Cynthia Milton (2014), estas formas culturales locales de conocimiento “dan testimonio del abandono de las tierras natales y de la desaparición de los seres queridos” (15). La CVR presentó este arte local en relación con su informe final (CVR 2003) en forma de concursos de pintura y dibujo, conocido como *Yuyarisun*, promovido por ONGs de derechos humanos (como Servicios Educativos Rurales) y exposiciones de fotografía como “Para Recordar”, *Yuyanapaq* (2003) a través de las cuales alcanzaron reconocimiento a nivel nacional (Milton 2014, 15).

*Pirqa Causa* significa en quechua “¿A quién culpar?”, y es el título del panel que encargó Gaupp y que describía los principales acontecimientos y escenarios durante el conflicto (González 2011, 142-143). Las representaciones de una vida cotidiana aparentemente pacífica en los Andes se contraponen a las escenas de la preparación de Sendero Luminoso para el inicio de su levantamiento armado (ADAPs paneles 1 y 2). Los siguientes paneles muestran actos de crueldad y corrupción infligidos por las autoridades locales y miembros poderosos de la comunidad. Un panel muestra una escena en la que unos aldeanos ocupan ilegalmente tierras comunales para su uso personal (panel 1, “Comuneros enfurecidos”). Otro panel muestra *Sinchis* (fuerzas especiales de la policía) que atormentan a la población local destruyendo y saqueando sus casas, asaltando su taller comunitario y abusando sexualmente de las mujeres (paneles 2 y 3). Los paneles posteriores muestran la llegada violenta de Sendero Luminoso, a quienes los lugareños identifican como extraños intrusos u *ongoy* (que en quechua Ayacuchano significa “diablo”<sup>7</sup>), que traen mentiras y falsas promesas (panel 5). Se les representa ocupando el ayuntamiento, saqueando tiendas y obligando a los aldeanos a celebrar un desfile a su llegada (paneles 6-8). Después de que los líderes de Sendero Luminoso matan a las autoridades locales (panel 9), la gente de las comunidades, por miedo, ofrece comida y refugio a los subversivos, que reclutan y convierten a los ancianos y jóvenes de la comunidad para su lucha mientras saquean cultivos y ganado (paneles 12-15). Otro panel muestra a miembros de Sendero Luminoso enjuiciando a los “traidores” y castigando a la gente en la plaza principal (panel 16), seguido de intervenciones brutales y enfrentamientos mortales con las fuerzas estatales. Las escenas explícitas revelan los métodos y técnicas de los soldados para matar sistemáticamente a los comuneros (paneles 17-21). Mientras que algunas personas de Sarhua actúan tomando represalias (panel 22), otras deciden abandonar sus hogares para siempre en busca de una vida mejor en otro lugar (panel 24)<sup>8</sup>.

6 La carta de 1615 se titulaba “Nueva Crónica y Buen Gobierno”.

7 O, también traducido como “enfermedad”.

8 Es interesante notar que en el contexto del indulto de Fujimori, las tablas de Sarhua de la colección *Pirqa Causa* estuvieron en medio de un debate político, después de que un congresista acusara a los artistas de “apología de terrorismo”. Por ejemplo, véase: <https://elcomercio.pe/luces/arte/impreso-sarhua-mali-sendero-luminoso-arte-noticia-492114>.





Fig. 1: Tabla ‘Desmembrando al Líder del “Onqoy”’. Serie ¿Pirac Causa? de la Asociación de Artistas Populares de Sarhua, 1992, pintura en acrílico sobre tabla de madera, 80x120cm. Colección: Museo de Arte de Lima, cortesía de Peter Gaupp y Con/Vida- Artes Populares de las Américas. Foto: Beatrice Kuenzi (González 2011, 142-143).

La tabla de arriba muestra al líder de Sendero Luminoso siendo asesinado por los aldeanos de Sarhua después de que se volvieron contra ellos. El texto en la parte superior izquierda dice:

Muy cansada y exhausta de los abusos y maltratos inhumanos cometidos por el líder del “onqoy”, la comunidad acepta eliminarlo utilizando la misma arma con la que enseñó a matar a otros con tanto odio y furia. Fue arrastrado por las calles golpeado con hachas, mazas, hoces, sogas, palos y piedras, con lo que la política de dominación a través del terror y la fuerza fue extirpada, la comunidad recuperó su organización tradicional de origen Inca, después de una vida amarga de muchos años (versión traducida en González 2011, 142).

El texto sugiere una lectura particular de la imagen: los aldeanos de pie contra el agresor final (el diablo). Alternativamente, puede leerse como un grupo de personas que matan colectivamente a un hombre. ¿Pero quién es este hombre? En su libro, González sigue el enrevesado hilo del secreto público del pueblo, que es el asesinato de Narciso Huicho, un hombre de la comunidad y sus asesinos, vecinos y familiares. En comunidades pequeñas como Sarhua, los vecinos se convirtieron en enemigos, lo que subraya la complejidad social de la violencia que se desplegó durante el conflicto. Basándose en un extenso trabajo de campo y utilizando los paneles no para representar sino para explorar lo que sucedió, González examina la relación entre el secreto y la memoria a través de las imágenes. Al prestar atención a los vacíos y silencios, tanto en las historias orales de los sarhuinos como en los paneles, revela la realidad omnipresente del secreto para las personas que han soportado episodios de violencia intensa. Este tipo de representaciones apelan al realismo para mostrar “lo que había pasado”

en su pueblo. Explicando un panel tras otro en conversaciones cercanas con los sarhuinos, revela cómo los secretos públicos convierten el proceso de desenmascaramiento en un modo complejo de decir la verdad. En última instancia, ella argumenta que el secreto público es una manera intrincada de “recordar para olvidar”, una que establece una verdad normativa que hace que la vida sea habitable después de una guerra civil. La tabla es una especie de arte testimonial similar al retablo, que es otra forma de arte ayacuchano que se ha utilizado para enunciar experiencias de violencia (véase Ulfe 2014, 2011).

### **Escenas de lo indecible en el retablo peruano**

El artista y antropólogo Edilberto Jiménez Quispe proviene de una larga línea de pintores y artistas del *retablo* en Ayacucho. Los *retablos* son altares de madera, del tamaño de pequeñas casas de marionetas, en las que se representan escenas con pequeñas figuras. Inicialmente, representaban exclusivamente temas celestiales, pero más tarde, los artistas locales dividieron el espacio. Cortado horizontalmente en dos, el nivel superior está dedicado al mundo espiritual, mientras que el nivel inferior representa el mundo de los seres humanos y la naturaleza. En este sentido, los *retablos* nos permiten explorar cómo se interpreta y organiza el mundo en la cosmología andina (Golten y Pajuelo 2012; Ulfe 2014; Ulfe 2011).

En su libro, Jiménez (2010) cuenta que durante el conflicto él fue responsable de un programa de radio que transmitía huaynos y otras canciones de diferentes partes de Ayacucho. En 1996, viajó a Chungui con el *Centro de Desarrollo Agropecuario-CEDAP* Ayacucho para recopilar canciones y testimonios de los comuneros. Lo que encontró fueron comunidades profundamente heridas por el conflicto y olvidadas por el gobierno. En colaboración con los comuneros comenzó a dibujar esas historias durante las noches.

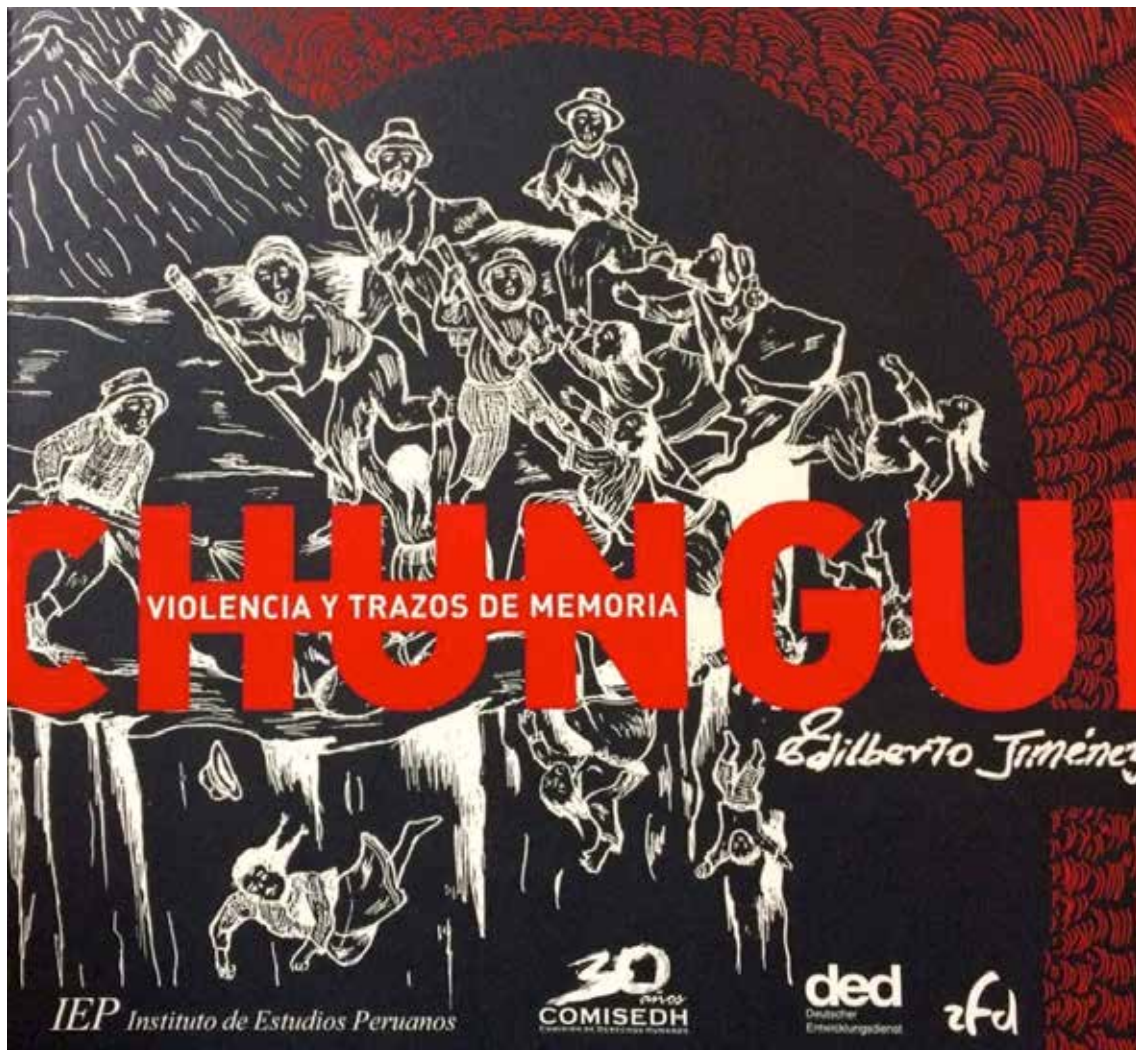


Fig. 2: Portada del libro *Chungui, Violencia y Trazos de Memoria* de Ediberto Jiménez (2ª edición), IEP 2010.

Mucho antes que la Comisión de la Verdad y Reconciliación, los hallazgos de Jiménez revelaron las dimensiones de la violencia perpetrada por Sendero Luminoso y por las fuerzas estatales en un lugar como Chungui en Ayacucho. También realizó el primer recuento independiente de víctimas en esta parte de la región. Lo que sugiere es que el número de muertos superaría con creces las cifras oficiales. Más tarde convirtió sus pinturas en retablos, obras de arte que evocaban el dolor y el sufrimiento de la gente de Ayacucho. En un documental titulado *Chungui, Horror sin Lágrimas* (2009) realizado por el cineasta Luis Felipe Degregori, se compara el arte de Jiménez con el de Poma de Ayala, reconocido por su habilidad y originalidad, así como por expresar las experiencias de las víctimas y los impactos que el conflicto tuvo no sólo en su vida social sino también en su espíritu y alma.

Al colocar juntas las experiencias de violencia con las creencias locales y la cosmología y organización andina, los paneles de Jiménez han servido como “notas de campo”, por así decirlo. Representan datos tanto como ilustran la comprensión de Jiménez de sus conversaciones en el terreno. Los *retablos* son su interpretación de episodios específicos basados en los relatos de los aldeanos que conoció en sus viajes. De este modo, sus *retablos* deben ser enten-

didados no sólo como evocaciones de las experiencias de la gente en Chungui sino también como objetos históricos (Ulfe 2014, 2011). Su multidimensionalidad como objetos históricos, como narraciones visuales y como resultado del análisis antropológico es, en nuestra opinión, lo que los hace tan únicos. En sus retablos, nos introduce en el arte de dibujar y hacer imágenes para transmitir una narración visual del dolor y el sufrimiento. Aquí se utilizan tres métodos y técnicas visuales diferentes, como son la etnografía, el dibujo y el retablo, para expresar lo que es difícil de nombrar: la violencia.

### **Combatir el silencio: memorias sin lugar en el documental etnográfico**

Las víctimas cuentan las historias de los conflictos a los que han sobrevivido, y los antropólogos sociales las incorporan a sus investigaciones prácticas y sus análisis. Sin embargo, las circunstancias y condiciones para contar historias acerca del más reciente pasado violento del Perú, también han abierto nuevas áreas de silencio que—quizás más que nunca—impiden que la sociedad peruana acepte su pasado. Los antropólogos sociales se han vuelto cada vez más conscientes de estos otros recuerdos silenciosos. En estudios realizados con ex-subversivos, los investigadores han encontrado que muchas personas expresan un fuerte sentimiento de injusticia en relación con la historia oficial del conflicto (Dietrich 2015; Gamundi 2010; Theidon 2010; Valenzuela 2011). Para ellos, compartir públicamente sus experiencias es una forma de cuestionar los silencios institucionales que buscan reproducir y asegurar una hegemónica verdad y memoria del conflicto. Los subversivos no son los únicos que tienen esta opinión crítica. Pepe Garrido, general del ejército durante esos años, declaró en una entrevista que “el derecho a la memoria ha sido secuestrado por activistas de derechos humanos” (Lima, 28.02.2012). En efecto, el concepto de “derecho a la memoria” apareció inicialmente con el movimiento de derechos humanos en un momento en que la verdad y la memoria del conflicto era una demanda de la sociedad civil (Basombrío 2001). Con el “derecho a la memoria”, los activistas de derechos humanos apelaron al Estado constitucional para que reconstruyera un pasado que reconociera y, por lo tanto, hiciera justicia a las víctimas del conflicto. Al mismo tiempo, los miembros de las fuerzas estatales se negaron a hablar con los investigadores para proteger la institución para la que habían trabajado y por temor a las consecuencias legales de revelar información confidencial. Por otra parte, los subversivos, en particular los que se encuentran en prisión, eran sospechosos y, por lo tanto, se mostraban cautelosos en cuanto a la forma en que se utilizarán sus testimonios.

La memoria—tal como la concebía el movimiento de derechos humanos—debía servir como medio de justicia para las víctimas del conflicto y catalizar un proceso de recuperación social. Pero este “derecho a la memoria”, reservado a las víctimas-sobrevivientes no les corresponde por su participación en la comisión de actos de violencia. Por esta razón, las historias que no encajan perfectamente en la categoría de víctimas, han sido contadas en una variedad de películas. De hecho, el cine ha sido un medio clave para expresar memorias y perspectivas que divergen de la corriente dominante. Al igual que las películas aquí discutidas, realizadas por o en colaboración con antropólogos sociales, comparten la intención de ampliar las categorías de elegibilidad para reivindicar la verdad y la justicia.

Desde el final del conflicto, diferentes antropólogos sociales han construido algo que pueda llamarse como un “género de la memoria”, utilizando el cine, sea para apoyar a las personas con las que estaban llevando a cabo investigaciones (véanse los ejemplos de Bernedo, Degregori y Soto que se exponen a continuación) o como medio de exploración para mejorar su comprensión de las experiencias de violencia y conflicto (véanse los ejemplos de Gálvez,

Cárdenas, Robin y Dietrich expuestos luego). El cine de no ficción ha tenido una presencia constante tanto durante el conflicto, como después de él, pero el enfoque y el compromiso con este ha cambiado considerablemente en las últimas tres décadas. Mientras que los gobiernos en Lima inicialmente trataron la insurgencia y sus acciones violentas como incidente en el interior, que apenas merecían cobertura mediática (Aguirre y Walker 2017, 223), los periodistas se dieron cuenta cada vez más de la grave amenaza que se avecinaba en los Andes, arriesgando sus vidas para arrojar luz sobre las atrocidades que se estaban cometiendo. Cuando un grupo de ocho periodistas, acompañados por dos guías locales, fueron brutalmente asesinados por miembros de la comunidad de Uchuraccay, una comisión investigadora encabezada por el escritor Mario Vargas Llosa, ganador del Premio Nobel, declaró que los asesinatos habían sido un trágico accidente, cometido sólo porque los lugareños habían confundido a los visitantes con terroristas y sus cámaras con armas (CVR V, 121). Esta historia se convirtió en una advertencia para otros periodistas. Por razones de seguridad, no se les permitió que se informaran directamente, ya que correrían gran riesgo de ser asesinados o desaparecidos (como ocurrió con Hugo Bustíos y Jaime Ayala). Por lo tanto, debieron basarse casi exclusivamente en la información proporcionada por los miembros de las fuerzas armadas y de la policía nacional que apoyaron las declaraciones de la comisión. Sin embargo, investigaciones posteriores revelaron que los *sinchis* u otros pudieron haber estado presentes durante los asesinatos de los periodistas. Surgió la sospecha de que los militares podrían haber sido cómplices de los crímenes de Uchuraccay, en un momento en que las fuerzas estatales habían montado una fuerte ofensiva militar en Ayacucho y regiones adyacentes (Del Pino 2003, 2017; Tipe y Tipe 2015) y es una explicación de por qué las películas sobre el conflicto eran predominantemente ficciones<sup>9</sup>.

Durante el conflicto y poco después de él, mientras periodistas y académicos se preocupaban por revelar la verdad de lo que realmente había sucedido en los Andes, las películas de no ficción realizadas después del conflicto comenzaron a reflexionar sobre cómo la gente estaba aprendiendo a aceptar sus experiencias. Entre estos documentales se encuentran *Alias Alejandro* (2005) de Alejandro Cárdenas y *Lucanamarca* (2008) de Héctor Gálvez. El director Cárdenas es hijo del líder del MRTA, Peter Cárdenas Shulte, y la película trata de su viaje para conocer a su padre, condenado a veinticinco años de prisión. *Alias Alejandro* es una película testimonial que pone en primer plano la historia de los hijos, la ex-esposa y los parientes de Cárdenas que se exiliaron. Se trata de una película en la que las imágenes del encuentro entre Alejandro y su padre son dibujos animados. La combinación de estas dos formas de narración da un sentido de realismo y, en cierto modo, de veracidad a la película<sup>10</sup>. Mientras tanto, *Lucanamarca* trata de una comunidad afectada en las tierras altas de Ayacucho, que busca hacer el duelo por la muerte de sus miembros, aunque las divisiones entre las partes continúan obstaculizando el camino de compartir el dolor y el sufrimiento. Estos son los primeros ejemplos de cómo los enfoques históricos para entender el conflicto<sup>11</sup> se convirtieron en formas más personalizadas de narración de historias.

9 Ver por ejemplo: *La ciudad de los perros* de Francisco Lombardi (1985), *Boca del lobo* de Francisco Lombardi (1988), *Ni con dios, ni con el diablo* de Nilo Peirera del Mar (1990), *Alias la gringa* de Alberto Durant (1991), *Dios tarda pero no olvida* de Palito Ortega Matute (1997), *Coraje* de Alberto Durand (1999), *Paloma de papel* de Fabrizio Aguilar (2003), *Días de Santiago* de Josué Méndez (2004), *El rincón de los inocentes* de Palito Ortega Matute (2005), y *Vidas paralelas* de Rocío Llado (2008), entre otras.

10 *Alias Alejandro*, *Sybila*, y *Tempestad en los Andes* son tres películas que comparten la idea del viaje como una metáfora para la narración, ver Ulfe (2017).

11 *Estado de miedo, la verdad sobre el terrorismo* de Pamela Yates (2005), *La caída de Fujimori* de Ellen Perry (2005), *Lágrimas de Wayronco* de Jorge Meyer (2007) y *La cantuta en la boca del diablo* de Amanda González (2011), entre otros.



Fig. 3 y 4: Afiches para películas *Alias Alejandro* (2005) de Alejandro Cárdenas y *Lucana Amarca* (2008) de Héctor Gálvez.

La antropóloga visual Karen Bernedo<sup>12</sup>, que fue una de las primeras en completar la maestría en antropología visual de la PUCP, hizo su primera contribución audiovisual casi sin financiamiento. *Tránsito a la Memoria* (2005) es un cortometraje y, como explica en su descripción, un homenaje a las mujeres víctimas de la violencia. Convirtió este proyecto audiovisual en su tesis de maestría, titulándolo *Mamaquilla, Hilos (des) bordados de la Guerra* (Bernedo 2011), y en él se sigue a un grupo de mujeres desplazadas internamente que viven en las afueras de Lima. Estas mujeres no sólo se unen por su pasado, sino también por su lucha por las tierras que ocupan actualmente. Compartiendo la pasión por el tejido, colocan sus penas en un cuidadoso arreglo de telas e hilos. La película explora las narrativas de estas mujeres a través de entrevistas entrelazadas con imágenes de su trabajo colectivo. También sitúa sus historias en un contexto contemporáneo al traer las luchas actuales que enfrentan para tener una casa propia. Bernedo se describe a sí misma como directora y activista social, destacando

12 Ver: <https://imagenespaganas.lamula.pe/2015/03/30/accomarca-vive/kbernedo/>

la agenda de sus trabajos, que consiste en combinar la investigación con el trabajo de memoria activa (Malek 2015, 54). Actualmente está preparando un vídeo documental basado en la puesta en escena de los horribles sucesos de Accomarca durante la celebración de los concursos de carnaval en Lima.



Fig. 5: Afiche de la película *Mama Quilla: Los hilos bordados de la guerra* (2011) de Karen Bernedo.

Valerie Robin Azevedo, una antropóloga social que vive en Francia, colaboró con Nicolas Touboul para hacer *Sur le Sentiers de la Violence* (2007), película que compara las diferentes memorias de dos comunidades: Cceraacro y Huancapi. La intervención de los cineastas se reduce al mínimo, mientras que el papel de los narradores es largo y extendido. Esto permite al espectador acercarse a las historias de los narradores, a sus voces y a las expresiones de sus rostros. La película deja al espectador con una impresión muy sensorial, a pesar de que las historias narradas parecen haber sido cuidadosamente curadas en el montaje. La película refleja las complejidades y ambigüedades de las comunidades con diferentes relatos e historias colectivas en proceso de elaboración. Explora los traumas dejados por el conflicto y cómo se están adaptando las prácticas rituales tradicionales para integrarse en las realidades actuales de estas comunidades.

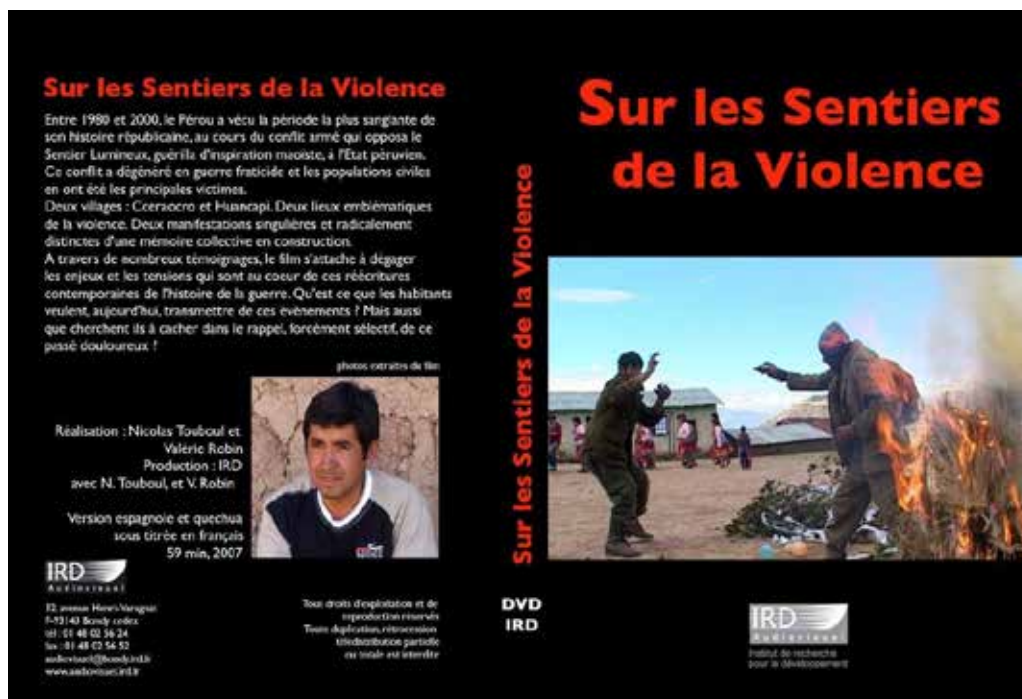


Fig. 6: Cubierta del DVD de la película *Sur les Sentiers de la Violence* (2007) by Valerie Robin.

Estos y otros documentales realizados por, o en colaboración con, antropólogos (visuales), subrayan la existencia de historias que son distintas de las polarizaciones en blanco y negro que son tan prominentes en los discursos públicos. Se trata de personas que, para proteger a sus familias o escapar de la persecución política, se desplazaron entre las diferentes partes del conflicto o encubrieron con qué lado se habían aliado. Los habitantes de las zonas de conflicto negociaron su supervivencia y bienestar con los que apoyaban la insurgencia y con los que luchaban contra ella. Cuándo y con quién hablar y qué decir fueron objeto de una cuidadosa consideración, lo que a veces condujo a la ruptura de las estructuras familiares y sociales, así como de la vida comunitaria. Estas tensiones se reflejan en las historias que se cuentan en estos documentales.

En la película *Entre Memorias* (Dietrich 2015), Martha-Cecilia investiga las prácticas de recordar el conflicto armado interno peruano y cómo la narrativa de la memoria conforma la vida social, política y personal contemporánea de quienes lucharon en diferentes bandos. Es una etnografía tanto audiovisual como textual, de las narrativas y estrategias retóricas y de los diferentes sitios, etapas y plantillas sobre las que se forma la memoria. Dietrich invitó a familiares de personas desaparecidas, mujeres miembros del MRTA en prisión y miembros de las fuerzas del Estado a hacer una película que reflejara sus nociones de este pasado disputado. En este proyecto, ella entiende el cine como un modo de producir conocimiento, tanto etnográfico como analítico, sobre cómo los participantes narran sus experiencias y “hacen memoria” en el Perú post-conflicto. El documental cuenta con tres piezas audiovisuales realizadas en colaboración cuyo objetivo es crear un diálogo entre memorias dispares, cuyo logro sigue siendo difícil de alcanzar.



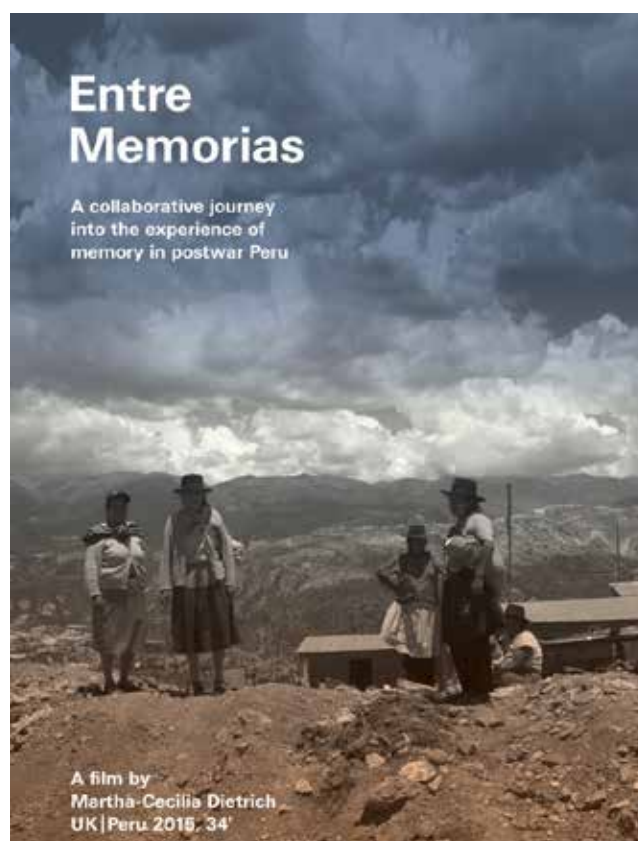


Fig. 7: Afiche de la película *Entre Memorias* (2015) de Martha-Cecilia Dietrich.

La última película de la que hablaremos, *Caminantes de la Memoria* (2015) del antropólogo social y cineasta autodidacta Heeder Soto, es una pieza conmovedora en la que el realizador se posiciona como protagonista y relata su propia historia de terror, incluyendo la pérdida de su padre en el conflicto. Su película es un homenaje preciso y dedicado a las mujeres de ANFASEP, la organización de víctimas más antigua del país<sup>13</sup>. Seleccionamos esta película porque Heeder habla con personas cercanas o que forman parte de su propia historia y vida. Junto a la película de Robin, esta es uno de los pocos trabajos que es principalmente quechua y en la que sus personajes se abren con confianza al cineasta. Aborda la difícil experiencia de la violencia a través de narraciones personales e incorpora los temas de la pobreza extrema y la indiferencia que impregnan el conflicto y sus secuelas. Es un intento de comprender la diversidad de voces reunidas por el cineasta Heeder Soto, que comparte notablemente las experiencias de sus protagonistas.

13 Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos, y Desaparecidos del Perú.

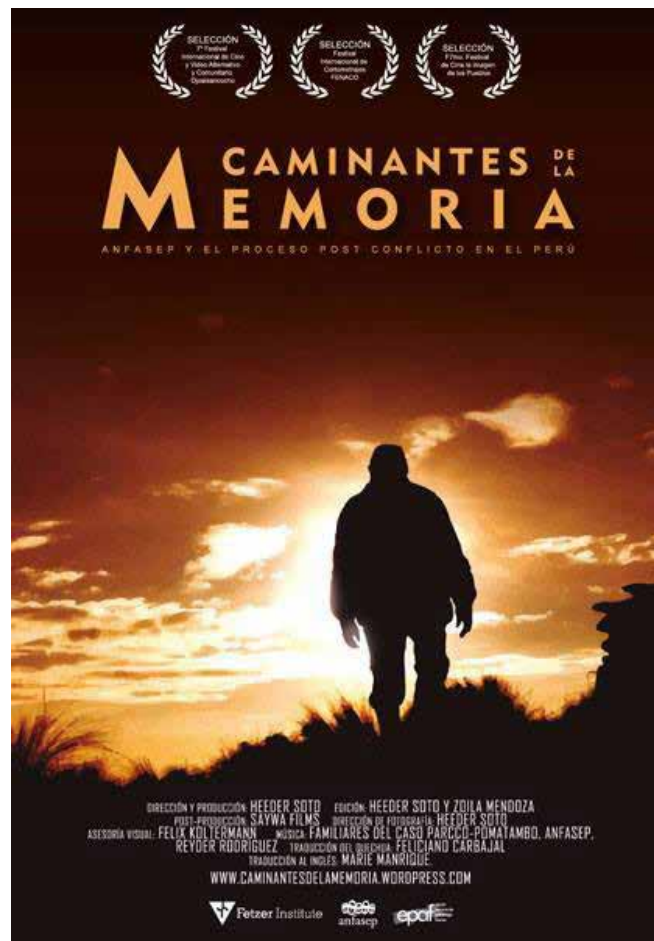


Fig. 8: Afiche de la película *Caminantes de la Memoria* (2015) de Heeder Soto.

Estos documentales y películas han tenido circuitos de exhibición restringidos a espacios urbanos, principalmente universitarios, cine clubes. Salvo algunas películas de grandes realizadores como Palito Ortega, Francisco Lombardi o miembros de Chaski cuyas producciones sí han sido exhibidas en salas a nivel nacional, los documentales principalmente terminan circulando en espacios más reducidos, lo cual muestra también las dificultades propias del contar las historias.

### Sobre la antropología social y el activismo

La investigación antropológica social y el activismo de la memoria en Perú no pueden ser vistos como campos separados. La situación sociopolítica del país, dada su historia de violencia y conflicto, ha tenido un profundo impacto en los investigadores de hoy. De hecho, los estudios de memoria se han convertido en un campo en sí mismo. La Maestría en Antropología Visual de la PUCP ofrece una línea de investigación dedicada al arte, la cultura material y la memoria. La investigación audiovisual en Perú es ciertamente mucho más que el activismo de la memoria, pero este activismo es, sin embargo, una de las motivaciones más fuertes para la realización de artefactos antropológicos audiovisuales. A pesar de la diversidad de campos y metodologías audiovisuales utilizadas por los investigadores de y en el Perú, nuestra preocupación aquí es específicamente con el activismo de la memoria porque es un

campo consolidado que tiende un puente entre las prácticas académicas audiovisuales y los intentos políticos de elaborar la miríada de relatos de la verdad que surge en tiempos de guerra y después.

Durante nuestro panel del festival de cine de la RAI 2017, *Tendencias del cine etnográfico en América Latina*, del cual surgió la iniciativa para este número especial, los panelistas criticaron la programación cinematográfica del festival, ya que de las 44 películas seleccionadas, ninguna fue realizada por un cineasta latinoamericano. De hecho, la mayoría de las películas proyectadas fueron producidas en Europa o en los Estados Unidos, a pesar de que la gente y los lugares de las películas eran de otros lugares. Sin embargo, del catálogo de películas presentadas se desprende claramente que el problema no es la falta de películas presentadas por cineastas latinoamericanos. Algunos argumentaron que las películas presentadas podrían no haber sido “suficientemente buenas” en términos de valores de producción o que podrían haber sido “demasiado políticas” para una audiencia de antropólogos sociales europeos. Esto nos pareció un comentario problemático, ya que muchas de las películas producidas por o en colaboración con antropólogos en América Latina adoptan una postura altamente política, si no activista. Entonces, ¿cuál podría ser exactamente el punto de divergencia?

En nuestra investigación para este ensayo, encontramos un artículo escrito por Penny Harvey en 1993 que discute la relación entre el interés antropológico en la diferencia cultural y la política local (indígena). Aunque la discusión aquí no es sobre la brecha que separa la antropología social de la política local, sino sobre las direcciones divergentes de las prácticas cinematográficas etnográficas en Europa y América Latina, hay similitudes en los argumentos. Harvey afirma que las diferencias entre el cine “local” y el cine etnográfico radican en los significados epistemológicos atribuidos a las prácticas y agendas de determinados tipos de cine. La pregunta importante es si un compromiso antropológico con lo inconmensurable, uno que “reconoce que la diferencia cultural no es simplemente la diferencia de intereses políticos, puede simultáneamente sostener/contener cualquier tipo de compromiso político” (Harvey 1993, 164). La relación antagónica entre los esfuerzos antropológicos y el compromiso político, como concluye Harvey, es el resultado de diferentes semióticas políticas de representación y expresión siguiendo diferentes imperativos epistemológicos.

Sin embargo, nos parece que el argumento podría ir más allá de la semiótica de la representación y de los intereses epistemológicos. La antropología social en América Latina en general, y en el Perú en particular, ha estado muy relacionada, si no activamente comprometida, con los procesos de construcción de la nación, en la búsqueda de un “carácter” o identidad nacional, así como en la crítica de proyectos nacionales/políticos que están muy influenciados por las relaciones históricas de poder y la geopolítica. Lo que significa ser antropólogo social en América Latina y en otras regiones postcoloniales del mundo se basa en gran medida en el compromiso de participar políticamente. Quizás esta divergencia entre los antropólogos formados en América Latina y los formados en los llamados países occidentales comienza por responder a la pregunta de qué es (qué se supone que sea) político y cómo practicar la investigación independiente en tiempos de crisis política. Es de esperar que las obras que elegimos para discutir aquí den una idea de las múltiples formas en que la investigación audiovisual se ha inspirado en la sensación de estar, a la vez, comprometida académicamente e involucrada políticamente. A pesar de la continua inestabilidad y precariedad de los estudiosos de las ciencias sociales y sus instituciones, la investigación sobre el conflicto armado peruano continúa moldeando y complicando los discursos sobre la memoria, que a nuestro entender no son obra de una bella durmiente, sino la de un poderoso guerrero con los ojos bien abiertos.

## Bibliografía

Aguirre, Carlos and Charles F. Walker. *The Lima Reader: History, Culture, Politics*. Durham London: Duke University Press, 2017.

Arispe-Bazán, Diego. "The Making of a Visual Anthropology Program: An Interview with Gisela Cánepa and María Eugenia Ulfe, Pontificia Universidad Católica del Perú". *American Anthropologist* 118(1):172–175, 2016.

Basombrío, Ernesto de la Jara. "Memoria y batallas en nombre de los inocentes". PERÚ: 1992-2001, Special issue, *Revista Ideele*. Lima: Instituto de Defensa Legal, 2001.

Bernedo Morales, Karen. "Mama quilla: los hilos (des) bordados de la Guerra – arpilleras para la memoria." Dissertation manuscript. Pontificia Universidad Católica del Peru, 2011.

Bernedo, Karen. "¡Acomarca vive! Una escenificación para la memoria y la justicia". <https://imagenespaganas.lamula.pe/2015/03/30/acomarca-vive/kbernedo/> (accessed 19 May, 2019), 2015.

Buntnix, Gustavo, and Gabriela Germana. *Exhibition 'Éxodo, Llaqta Puchukay': historias de migraciones y violencia en las pinturas de Sarhua*. Asociación de Artistas Populares de Sarhua. Lima: Municipalidad de Lima, 2012.

Burt, Jo-Marie. *Political Violence and the Authoritarian State in Peru: Silencing Civil Society*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

Cánepa, Gisela. *Imaginación visual y cultura en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011.

CVR (Comisión de la Verdad y Reconciliación). *Informe final de la comisión de la verdad y reconciliación*. Tomo I-VIII. Lima: CVR, 2003.

CVR (Comisión de la Verdad y Reconciliación). *Hatun willakuy: Versión abreviada del informe final de la comisión de la verdad y reconciliación, Perú*. Lima: CVR, 2004.

Degregori, Carlos Ivan. *Fatal Attraction: Peru's Shining Path*. NACLA Report on the Americas. Lima: North American Congress on Latin America, 1990.

Degregori, Carlos Ivan and Pablo Sandoval. *Antropología y antropólogos en el Perú: la comunidad académica de ciencias sociales bajo la modernización neoliberal* (Vol. 33). Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2009.

Degregori, Carlos Ivan. "Discurso político, y violencia política en Sendero Luminoso". *Bulletin de l'institut francais d'études andines* 29 (3): 493–513, 2000a.

Degregori, Carlos Ivan. *La década de la antipolítica: Auge y huida de Alberto Fujimori y Vladimir Montesinos*. Serie "Ideología y política". Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2000b.

Degregori, Carlos Ivan. *Qué difícil es ser dios: El partido comunista del Perú: Sendero luminoso y el conflicto armado interno en el Perú, 1980–1999*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2010.

Degregori, Carlos Ivan. *Heridas abiertas derechos esquivos. Derechos humanos, memorias y comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2015.

Degregori, Carlos Ivan, and Elizabeth Jelin. *Jamás tan cerca arremetió lo lejos: Memoria y violencia política en el Perú*. Serie “Ideología y política”. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2003.

Del Pino, Ponciano. “Uchuraccay: memoria y representación de la violencia política en los Andes”. En *Jamás tan cerca arremetió lo lejos: memoria y violencia política en el Perú*. Carlos Ivan Degregori (Ed.). Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2003.

Del Pino, Ponciano. *En nombre del gobierno*. Lima: Sinistra y Universidad Nacional de El Altiplano, 2017.

Del Pino, Ponciano, and Caroline Yezer (Eds.). *Las formas del recuerdo: Etnografías de la violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2014.

Dietrich, Martha-Cecilia. *Discourses of violence or violent discourses? An audio-visual ethnography into the experience of violence in post-conflict Peru*. Dissertation manuscript, University of Manchester, 2015.

Fangacio, Juan Carlos. “Cómo Sarhua contó su lucha contra Sendero Luminoso a través del arte”. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/luces/arte/impreso-sarhua-mali-sendero-luminoso-arte-noticia-492114> (accessed 19 May, 2019), 2018.

Figuroa Espejo, Mercedes. “Fue así como se fue”. *Álbum fotográfico familiar como espacio para representar y reconocer a las víctimas de la violencia en el Perú*. Dissertation manuscript. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012.

Gálvez Olaechea, Alberto G. *Aún suenan tambores*. Lima. [https://www.academia.edu/4218894/A%C3%BAn\\_Suenan\\_Tambores](https://www.academia.edu/4218894/A%C3%BAn_Suenan_Tambores) (accessed 19 May, 2019), 2012.

Gamundi, Cati Canayelles. *Ser mujer y revolucionaria*. (Master Thesis in Social Anthropology, University of Barcelona), 2010.

Golte, Jürgen and Ramon Pajuelo (Eds.) *Universos de memoria: aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política. Estudios sobre memoria y violencia*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2012.

González, Olga M. *Unveiling Secrets of War in the Peruvian Andes*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.

Gorriti Ellenbogen, Gustavo. *Sendero: historia de la guerra milenaria en el Perú*. Lima: Editorial Apoyo, 1990.

Hamann, Marita, Santiago López Maguiña, and Gonzálo Portocarrero, Victor Vich. *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2003.

Harvey, Penny. "Ethnographic Film and the Politics of Difference: A Review of Film Festivals". *Visual Anthropology Review*, 9(1), 164-176, 1993.

Jiménez Quispe, Edilberto. *Chungui: violencia y trazos de memoria*. Lima: IEP Ediciones, 2010.

Lemlij, Moisés, y Luis Millones. *Las tablas de Sarhua: arte, violencia e historia en el Perú*. Lima: Sidea, 2004.

Levi, Primo. *The Saved and the Drowned*. London: Abacus, 1989.

Malek, Pablo. *Enfoques, discursos y memorias: producción documental sobre el conflicto armado interno en el Perú*. Lima: Grupo editorial Gato Viejo, 2016.

Manrique, Nelson. *El tiempo del miedo: la violencia política en el Perú, 1980-1996*, Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002.

Manrique, Marie. "Generando la inocencia: creación, uso e implicaciones de la identidad de «inocente» en los periodos de conflicto y posconflicto en el Perú". *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 43(1): 53-73, 2014.

Milton, Cynthia. *Art from a Fractured Past. Memory and Truth-Telling in Post-Shining Path Peru*. Durham, London, Duke University Press, 2014.

Poole, Deborah and Isaías Rojas Pérez. "Memories of Reconciliation: Photography and Memory in Postwar Peru". *Emisférica* 7(2) After.

<https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-72/7-2-essays/e72-essay-memories-of-reconciliation-photography-and-memory-in-postwar-peru.html>, 2010.

Portocarrero, Gonzálo. *Profetas del odio: Raíces culturales y líderes de Sendero Luminoso*, 2nd ed. Lima: Fondo Editorial de la PUCP, 2012.

Portugal, Andrea. "Voices from the War: Exploring the Motivation of Sendero Luminoso Militants". *CRISE working papers* 57. <https://www.qeh.ox.ac.uk/publications/voices-war-exploring-motivation-sendero-luminoso-militants> (accessed 19 May, 2019), 2008.

Reátegui, Félix. *La innecesaria reconciliación*. <http://idehpucp.pucp.edu.pe/opinion/la-innecesaria-reconciliacion-felix-reategui> (accessed 19 May, 2019), 2018.

Soto Quispe, Heeder (blog). <https://heedersoto.wordpress.com/> (accessed 19 May, 2019).

Starn, Orin. "Maoism in the Andes: The Communist Party of Peru-Shining Path and the Refusal of History". *Journal of Latin American Studies* 27 (2): 399-421, 1995.

Stern, Steve J. (Ed.) *Los senderos insólitos del Perú: Guerra y sociedad, 1980-1995*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1999.

Theidon, Kimberly. "Commissioning Truth, Constructing Silences: The Peruvian Truth Commission and the Other Truths of "Terrorists"". En *Mirrors of Justice: Law and Power in the Post-Cold War Era*. K. M. C. a. M. Goodale, ed. Pp. 291-315. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2010.

Tipe Sánchez, Víctor and Jaime Tipe Sánchez. *Uchuraccay, el pueblo donde morían los que llegaban a pie*. Lima: G7 Editores, 2015.

Ulfe, María Eugenia. *Cajones de la Memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011.

Ulfe, María Eugenia. *Narrating Stories, Representing Memories: Retablos and Violence in Peru*. In *Art from a Fractured Past: Memory and Truth-Telling in Post Shining Path Peru*. C.E. Milton, ed. Pp. 103-126. Durham, NC: Duke University Press, 2014.

Ulfe, María Eugenia. "Arte y memoria o cuándo lo cultural se transforma en una plataforma de hacer política". En *Arte y Antropología. Estudios, encuentros y nuevos horizontes*. Giuliana Borea, ed. Pp. 267-280. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2017a.

Ulfe, María Eugenia. "Dicen que el cóndor da vueltas, buscando... Tres relatos visuales sobre el conflicto armado interno peruano". En *El Perú desde el cine. Plano contra plano*. Liuba Kogan, Julio Villa and Guadalupe Pérez Recalde, eds. Pp. 115-128. Lima: Universidad del Pacífico, 2017b.

Ulfe, María Eugenia y Carmen Iizarbe. "El indulto como acontecimiento y el asalto al lenguaje de la memoria en Perú". *Colombia Internacional* 97: 117-143, 2019.

Valenzuela Marroquin, Manuel Luis. "Subalternidad y violencia política en el teatro peruano. El ingreso del campesino como referente de cambio". *Alteridades* 21 (41). Pp. 161-174, 2011.

## Filmografía

Bernedo, Karen (dir.), *Tránsito a la Memoria*. Bernedo (production), 7.34 min, 2005.

Bernedo, Karen (dir.). *Mamaquilla, Hilos (des)bordados de la Guerra*. Tesis de Maestría en Antropología Visual, Karen Bernedo (production), 26.40 min, 2011.

Cárdenas, Alejandro (dir.). *Alias Alejandro*. Sabotage Films (production), 93 min, 2005.

Degregori, Luis Felipe (dir.) *Chungui, Horror sin Lágrimas*. Buenalettra (production), 61 min, 2010.

Dietrich, Martha-Cecilia (dir.) *Entre Memorias*. RAI Film distribution, 34 min, 2015.

Gálvez, Héctor, and Carlos Cárdenas (dir.) *Lucanamarca*. TV y Cultura (production), 52 min, 2008.

Robin, Valérie, and Nicolas Touboul (dir.). *Sur le Sentier the la Violence*. Robin, Toubol, IRD (production), 60 min, 2007.

Soto, Heeder (dir.). *Caminantes de la Memoria*. Fetzer Institute (production), 73.52 min, 2015.

Lombardi, Francisco (dir.). *La ciudad de los perros*. Inca Film (production), 135 min, 1985.

Lombardi, Francisco (dir.). *La Boca del lobo*. Inca Film, New People's Cinema, Tornasol Films (production), 116 min, 1988.

Peirera del Mar, Nilo (dir.) *Ni con dios, ni con el diablo*. Urpi Cine Producciones (production), 89 min, 1990.

Durant, Alberto (dir.) *Alias 'La Gringa'*. Channel Four Films, Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC), Perfo Studio, Televisión Española (TVE) (production), 92 min, 1991.

Ortega Matute, Palito (dir.). *Dios tarda pero no olvida*. Roca Films, Fox Perú Producciones (production), 110min, 1997.

Durand, Alberto (dir.). *Coraje*. Agua Dulce Films. 112min, 1999.

Cárdenas-Amelio, Alejandro (dir.). *Alias Alejandro*. Sabotage Films, ZDF (production), 93min, 2005.

Wiström Mikael (dir.). *Tempestad en los Andes*. Casablanca Cine, Mänharen Film & TV AB (production), 100 min, 2011.

Aredondo, Teresa (dir.). *Sibila*. Casimusicos Cine, Fondo de Fomento Audiovisual, CORFO (production), 94 min, 2012.

Yates, Pamela (dir.). *Estado de miedo*. Skylight Pictures (production), 94 min, 2005.

Perry, Ellen (dir.). *La caída de Fujimori*, Cinema Libre Studio, Stardust Productions, Roco Films (production), 83 min, 2005

Meyer, Jorge (dir.). *Lágrimas de Wayronco*. Meyer Films, Dandovueltas (production), 96 min, 2007.



González, Amanda, (dir.). *La cantuta en la boca del diablo*. TV Cultura (production), 129 min, 2011.

### Referencia de Internet

“Museo Itinerante Arte por la Memoria” <https://arteporlamemoria.wordpress.com/> (accessed 19 May, 2019),