

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE POSGRADO**



**“MAMA QUILLA : LOS HILOS (DES)BORDADOS DE LA GUERRA :
ARPILLERAS PARA LA MEMORIA”**

Tesis para optar el Título de Magíster en Antropología Visual

AUTOR

Karen Paola Bernedo Morales

ASESOR

María Eugenia Ulfe Young

Ph.D. George Washington University, Washington DC, EEUU

JURADO

Gisela Elvira Cánepa Koch (Presidente)

Ph.D University of Chicago, Illinois, EEUU

Carlos Raúl Castro Pérez

M.A University of London, Goldsmiths College, United Kingdom

LIMA – PERÚ

2011

PRÓLOGO

*“Es intolerable que digas que a los dioses les importa ese muerto,
ni aún en el grado mínimo [...]*

¿Has visto que algún dios estime a los malvados?

Diálogo entre el rey Creonte y el Corifeo en Antígona

Este fragmento extraído de la tragedia griega Antígona ilustra esta tensión contemporánea en la que nos ubican las memorias de guerra. La historia inicia con la muerte de los dos hermanos de Antígona, Eteocles y Polínices. Ambos caen en combate pero en bandos opuestos. El primero es enterrado con los honores de un héroe que da la vida por su patria; mientras el segundo, que es muerto luchando en el bando de los sitiadores, es condenado por el rey Creonte a quedar insepulto, pudriéndose sus restos bajo el sol para ser devorados por los buitres, y, por si no fuera suficiente castigo, todo aquel que se atreva a darle sepultura a sus restos sería arrestado en nombre de la polis.

La memoria, en gran parte, es un constructo moral atravesado por dimensiones jurídicas, sociales y políticas¹ (Lavabre: 2009) que, como señala Maurice Halbwachs² forma parte de un entramado cultural en el que como seres humanos estamos inmersos, una guerra es una narrativa de buenos y malos en la que habrán duelos permitidos, como el de Eteocles, y otros prohibidos, como el de Polínices. Es decir, habrá memorias correctas y otras que deberán permanecer ocultas; y a pesar de que ambos duelos pueda convivir en una misma persona, hay una regulación social y política de lo que debe ser recordado, que implica, a su vez, el castigo por exteriorizar un luto proscrito. En la tragedia griega, Antígona es condenada a muerte por enterrar a su hermano, desafiando, de esta forma,

¹ Marie Claire Lavabre señala sobre el uso político y estético del pasado que todo es memoria desde el momento en que la relación con el pasado compromete a la identidad de los grupos sociales, –Estados, Naciones, Iglesias, partidos, asociaciones–, más que el conocimiento del pasado como tal p.18

² En *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Halbwachs señala de que existen “una memoria colectiva y marcos sociales de la memoria” y “nuestro pensamiento individual es capaz de recordar en tanto y en cuanto se resitúa en esos marcos y participa de esa memoria”. comentarios de Gérard Namer en M. Halbwachs. *Les Cadres sociaux de la mémoire*. París: Albin Michel, 1994 [traducción castellana: *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos, 2004]

un duelo permitido.

Una investigación, o proyecto de desarrollo social, sobre el conflicto armado interno ocurrido en el Perú entre el 1980-2000 (CAI, en adelante) inevitablemente nos confronta con nuestro propio proceso de hacer memoria y, en ese camino, nos enfrenta a nuestros dilemas culturales, políticos, sociales y morales. Ya que, más allá de lo que la razón y la ciencia nos dicten, nuestras vivencias y recuerdos de la guerra permanecen, o estos mismos pueden estar ausentes. En todo caso, como parte de una historia y memoria social, construimos y formamos parte de grandes narrativas nacionales y colectivas en las que como sociedad aprendemos formas comunes de recordar.³ (Ricoeur: 1999)

Marc Augé señala que el recuerdo es una relación indisoluble entre memoria, olvido, silencios y secretos⁴. Estos recuerdos, que se manifiestan como una práctica social, están enmarcados en preceptos morales, éticos y culturales que permiten que una memoria sobreviva en el espacio público y en su diálogo con el mundo exterior, y que, además, nos ubican discursiva y moralmente en la historia. Esta memoria, que tiene que negociar entre lo público y lo privado, se construye en nosotros, en gran parte en función a interlocutores ubicados en las diferentes estructuras de la sociedad (familiares, institucionales culturales, etc.).

La presente investigación se ubica en el análisis del uso del arte en los procesos de reconstrucción de memoria del periodo post conflicto armado interno en una comunidad de mujeres desplazadas de Huaycán. Este proceso es guiado por instituciones pertenecientes al movimiento de derechos humanos; y se ubica en un momento político en el que las reparaciones simbólicas y civiles se vuelven, y son hasta el día de hoy, agenda prioritaria en las asociaciones de familiares de víctimas. Sin embargo, hay que mencionar que estas demandas de reconocimiento han ido modificándose con el paso del tiempo y materializándose en distintos proyectos de desarrollo en los que las

³ Ricoeur señala lo siguiente : "...la memoria colectiva sólo consiste en el conjunto de huellas dejadas por los acontecimientos que han afectado al curso de la historia de los grupos implicados que tienen la capacidad de poner en escena esos recuerdos comunes con motivo de las fiestas, los ritos y las celebraciones públicas" (p. 19)

⁴ En entrevista a Marc Augé "El tiempo, la escritura, la memoria y la muerte", por Gustavo Santiago

comunidades van encontrando otras lógicas y formas de entender el reconocimiento⁵.

Es una memoria, como mencionamos líneas arriba, que se forja en relación a contextos, instituciones, personas y espacios y que está atravesada por diferentes agendas y discursos morales que se instauran como una acción de sobrevivencia política, de acceso a demandas por justicia y reparación, y que debe dialogar y disputar terreno con otras agendas conflictivas entre sí.

En este sentido, considero importante tomar en cuenta la dependencia de estas asociaciones de familiares de víctimas con otras instituciones del movimiento de derechos humanos, que visibilizan sus demandas y sirven de nexo entre el Estado y ellos; así como el momento político y social en el que aún los estigmas contra afectados por la violencia siguen siendo motivo de discriminación. Esta investigación ha tratado de respetar esos silencios y olvidos en la memoria del que Elizabeth Jelin nos habla cuando dice que “[...] *toda política de conservación y de memoria, al seleccionar huellas para preservar, conservar o conmemorar, tiene implícita una voluntad de olvido. Esto incluye, por supuesto, a los propios historiadores e investigadores que eligen qué contar, qué representar o qué escribir en un relato*”⁶. Estos silencios podrían ser considerados “formas políticamente correctas de recordar”, pero ¿por qué no considerarlos como actos políticos voluntarios de sobrevivencia en una sociedad donde la memoria esta institucional y moralmente regulada, y en la que aun existen duelos prohibidos y castigados?

Las memorias de la guerra son conflictivas y problemáticas, pues son, aun, memorias del presente; por lo que considero que un análisis de procesos guiados o no, de proyectos de reconstrucción de memorias colectivas deben ser analizados de la mano de las posibilidades y límites de los contextos lo que implica un entendimiento de las ausencias, olvidos silencios y secretos.

En el arte, existen estas tensiones entre lo privado y lo público, lo subjetivo de la individualidad, lo colectivo de los procesos y lo público del “mostrarse”, adjudicarle una

⁵ Me refiero a las nuevas formas de reparación que algunas comunidades están reclamando en las que la idea de desarrollo de la comunidad está estrechamente vinculada.

⁶ En “Los Trabajos de la Memoria”, Jelin Elizabeth, 2003

agencia a la comunidad investigada en la decisión de qué decir y qué callar es lo que pretende esta investigación.

Mi interés y mi agenda como ciudadana peruana, activista del movimiento de derechos humanos, militante de un partido político de izquierda e investigadora, han sido, más o menos, los mismos: la lucha por la justicia, la verdad y la reconstrucción de una memoria colectiva que vaya de la mano con una conciencia histórica en nuestra sociedad. Es esto lo que me conmueve y motiva a escribir estas páginas; y si bien es desde diferentes ángulos y perspectivas las formas en las que he materializado este discurso, es el ámbito académico el que me reta a problematizar cómo confluyen estos puntos de vista y qué papel juegan en el intento de elaborar un pensamiento crítico.

El reto, entonces, es comprender los encuentros y desencuentros de las memorias, la intensidad cambiante y en dónde se ponen los acentos de estos recuerdos en relación al tiempo y al espacio pongo de manifiesto con honestidad, la simpatía y amistad que siento por la comunidad de mujeres desplazadas de Huaycán, relación que he establecido desde antes de empezar esta investigación. A lo largo de este proceso, me he visto envuelta en sensaciones distintas como mi propia conciencia histórica, el pudor sobre qué decir y qué no, los peligros del paternalismo y la necesidad de “contribuir” a una causa que no solo considero justa, sino también, legítima; pero, a la vez, la tensión que siento entre la pasión que me empuja y la razón que me exige problematizar sobre las verdades y las “mentiras” que encierran esas memorias.

Terminaré reflexionando sobre una invitación que recibí hace pocos días para asistir a una movilización organizada por el Movimiento por la Amnistía y derechos Fundamentales MOVADEF⁷ y los familiares de las víctimas de la masacre de los penales⁸. El motivo fue solicitar al Estado peruano la devolución de los cuerpos que se encuentran archivados en

⁷. Su agenda prioritaria es la amnistía general para los “presos políticos” (es decir, prisioneros de la época del CAI), y en especial, la liberación del líder senderista Abimael Guzmán.

⁸ Se conoce como la “masacre de los penales” a los hechos ocurridos durante el 18 y 19 de junio de 1986 en los centros penitenciarios de San Juan de Lurigancho, El Frontón y la prisión de mujeres de Santa Bárbara a raíz del amotinamiento de los presos acusados de terrorismo. La respuesta militar y policial a este motín dio como resultado la muerte de cerca de 300 prisioneros. Véase más en el Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. <www.cverdad.org.pe>

cajas en la Fiscalía desde hace 5 años a fin de poder darles un entierro digno. Aún cuando considero que este reclamo es justo y legítimo no asistí: tuve reparos y temor de ser vinculada con quienes convocaban esta acción y su cercanía con Sendero Luminoso. Esto me hizo pensar en el insepulto Polínices y en todos esos duelos silenciosos, en esos muertos que nadie quiere llorar, y en esos cuerpos que no se pueden enterrar. Duelos que ni el Estado, ni el movimiento de derechos humanos, ni la sociedad en su conjunto somos capaces de acompañar. En ese momento, tuve la imagen mental de muchas Antígonas que solas, deben haber caminado el pasado viernes 17 de junio desde Palacio de Justicia hasta la Fiscalía.

No hay más propósito en esta reflexión-confesión que poner al descubierto mi propio límite moral, así como evidenciar que piso un terreno desconocido al tratar de ubicarme y hablar con la objetividad que la academia exige. He tratado de asumir este encuentro de voces con humildad, esperando que mis lectoras y lectores encuentren algo de coherencia en mis palabras.⁹

⁹ Salvo el presente prólogo en el que pongo de manifiesto mi lugar de enunciación, el resto del documento ha sido redactado en tercera persona.



Indice de Contenidos

Prólogo.

1. Introducción

1. Capítulo I : Memorias de resistencia / Espacios en Conflicto

1.1 Tejiendo memoria : La técnica de arpillera y los hilos de la guerra.

1.2 Mama Quilla : Las otras mujeres de la guerra

1.3 Huaycán – Ciudad Esperanza

1.4 “Sin documentos somos como sombras”

2. Capítulo 2 : Memorias Rebeldes : “ Las Otras Memorias”

2.1 In-Corporando la memoria

2.1.1 El ritual de la creación colectiva.

2.2 Entre lo público y lo privado : una poética de la contradicción.

2.2.1 ¿Cómo nos hablan las arpilleras?

2.2.1 Memorias Itinerantes ; entre lo local y lo global

2.3. Arte como (anti) espacio de memoria.

3. Conclusiones

4. Ficha Técnica del Documental

5. Bibliografía

6. Anexos

INTRODUCCIÓN

Cada hombre, un artista

Joseph Beuys¹⁰

I

Recordar es un acción que implica movimiento, transformación, negociación, si bien es cierto es un acto que evoca a un pasado y no podemos cambiar lo que ya sucedió, lo que si podemos transformar es el cómo recordamos ese pasado en el presente.

En este sentido, las memorias evolucionan, se transforman, negocian, y dialogan con los contextos sociales y políticos; y al mismo tiempo, con las subjetividades involucradas en las acciones de recordar. Es en este ir y venir que las memorias se trasladan y se reinterpretan constantemente de la mano del espacio y del tiempo.

Las ciencias sociales han prestado especial interés a los procesos de memoria colectiva surgidos en contextos de post-guerra como los de la Alemania nazi, Francia después de Vichy, Estados Unidos luego de Vietnam, Rusia tras el estalinismo y, finalmente, América Latina en sus diferentes etapas posteriores a conflictos armados.

Este boom de la memoria en relación a hechos de guerra que trajeron consigo crímenes de lesa humanidad, desencadenó diversos debates y reflexiones alrededor del tema desde diferentes disciplinas académicas. Esta investigación pretende aportar a esa discusión, enfocándose en las prácticas culturales como un terreno rico en transmisión de conocimiento que, de la mano del arte, la performance, el ritual, y los espacios simbólicos como soporte, han materializado las memorias de la guerra.

Joseph Beuys, artista alemán que inició el despegue del arte conceptual europeo, estableció una preocupación por el papel político del artista así como por la capacidad del

¹⁰ Artista, político y activista alemán. Nació en Krefeld el 12 de mayo de 1921. Escribió la obra "Arte ampliado". En ella, habla sobre la relación entre arte y política. Él sostiene que la auténtica obra de arte reside en la transformación de la conciencia del espectador para activar la realidad y el pensamiento.

arte en la transformación radical del hombre.

Beuys intentó romper con la supuesta distancia entre el arte y la vida que las vanguardias habían fomentado. Su postura fue que el arte no era una categoría externa a la vida, sino que era un medio de explicación de cada fragmento mínimo del cotidiano pero, a la vez, un medio de comprensión de la globalidad y de la humanidad. En otras palabras, para él, arte es igual a vida y vida es igual a política. En este sentido, todo hombre es un artista; puesto que todo ser humano es depositario de una fuerza creativa. Para Beuys, “esa fuerza creativa universal se revela en el trabajo. Y, por tanto, la tarea del artista no es, en su raíz, distinta de la de los no artistas”¹¹.

Siguiendo esta lógica, el arte está estrechamente vinculado a la experiencia vital; y como tal, ha servido para conectarse con la historia y la memoria de las sociedades siendo depositaria de estas. Podríamos decir que la producción artística es un espacio en el que negocian y confluyen diferentes perspectivas (discursos) y técnicas (formas) por medio de las cuales la memoria del conflicto se configura en la mente y cuerpo de muchos peruanos y peruanas. Fue usado por distintos grupos sociales para sobrellevar y expresar episodios cruentos de violencia y represión en los que era difícil comunicar de forma oral o escrita experiencias traumáticas y dolorosas. Estas producciones responden a contextos y lógicas distintas. Ese es el caso de la gran diversidad de técnicas en las que tanto comunidades rurales como urbanas plasmaron sus memorias sobre el CAI que tuvo lugar en el Perú entre 1980 y 2000.

El proceso de violencia política en nuestro país inicia cuando el Partido Comunista del Perú–Sendero Luminoso (PCP/SL) decide iniciar la lucha armada contra el Estado peruano usando métodos de extrema violencia. Éste no tuvo la capacidad de contener el avance de la subversión, avalando y promoviendo la militarización del conflicto, dejándole a las fuerzas armadas (FF.AA.) la labor de la lucha contrasubversiva. Esto significó la violación sistemática de los derechos humanos de muchos ciudadanos tanto de parte de los grupos subversivos como de las fuerzas del orden. Del total de víctimas, el 79% vivía

¹¹ En “Joseph Beuys, cada hombre un artista, Los documenta de Kassel o el arte abandona la galería”, Vásquez Roca Adolfo, 2007

en zonas rurales y constituía el sector más pobre del país¹².

La presente investigación se enmarca en las prácticas artísticas del arte popular contemporáneo y su uso como proyecto de desarrollo social para la recuperación de las memorias locales y colectivas en relación al CAI en una asociación de familias desplazadas en la Comunidad Urbana Autogestionaria de Huaycán (CUA Huaycán) localizada en la periferia este de Lima.

Este es el caso de la serie de arpilleras realizada por la Asociación de Mujeres Desplazadas de Huaycán - Mama Quilla³. Su realización pertenece al momento considerado como post-CAI (2007). El proceso de elaboración de estas piezas nos permite reflexionar sobre el arte como metodología visual y performativa para la reconstrucción de la memoria social de la comunidad, tanto desde el “hacer” como desde el “mostrar”. Nos permite descubrir, además, cómo las técnicas artísticas están directamente relacionadas con las demandas de memoria, con el bagaje cultural y social de cada espacio, con la clase de sujeto social que se configura con respecto a las mismas, y con los espacios de exhibición de las piezas.

La serie de arpilleras de las mujeres Mama Quilla es una reflexión elaborada colectivamente en un proceso de, aproximadamente, nueve meses en el marco del proyecto “Sin documentos somos como sombras”, que fue financiado y ejecutado por las ONG Aspen, Aprodeh y Yuyasun. Esta fue una iniciativa de reconstrucción de memoria e identidad local que tuvo como objetivo reforzar la identidad de esta asociación de mujeres a partir de sus capacidades y aprendizajes de sobrevivencia para combatir la violencia y discriminación.

Visto de esta manera, existe una agenda institucional detrás de la realización de las arpilleras y es importante tomarla en cuenta para analizar el discurso que encierra la pieza. Sin embargo, no pretendo que ese sea el punto de partida; por el contrario, se trata de descubrir la propia agenda de las Mama Quilla dentro de esa agenda institucional y cómo entra a dialogar y negociar con la agenda del movimiento de derechos humanos,

¹² Véase más en el Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), 2003

³ Véase anexo 1.

con las memorias locales (Huaycán), con la memoria social y sus disputas en el ámbito público y político (Estado), y finalmente, con mi propia agenda ubicada en la academia para los propósitos de esta investigación.

La técnica de arpillería, considerada hoy artesanía y arte popular contemporáneo, surge en el contexto rural chileno de la década de los sesenta. Esta consiste en usar retazos de telas para recrear paisajes, costumbres y rituales que, luego, eran cocidos o tejidos sobre una tela rústica usada para empacar papas que se llama arpillera (de ahí proviene su nombre). Dada la naturaleza del trabajo, esta técnica es asumida, sobre todo, por mujeres.

Durante la década de los setenta, en plena dictadura del general Augusto Pinochet, la arpillería fue usada para denunciar violaciones a los derechos humanos cometidas en el contexto político de represión. Es así como surge el movimiento de arpilleras chileno, que estuvo conformado, en su mayoría, por miembros de una asociación de detenidos y desaparecidos de Chile quienes, apoyados por la Vicaría de la Iglesia Católica, logran sostener esta dinámica de resistencia a través del arte durante las casi dos décadas que duró la dictadura.¹³

Es importante mencionar que este movimiento pionero de resistencia que hizo uso de la técnica de arpillería logra sobrevivir a la represión y la censura de la dictadura gracias a dos factores que son interesantes de resaltar. El primero se relaciona a las “formas”. Dado que la producción textil está relacionada al ámbito de lo femenino, las arpilleras fueron capaces de disfrazar de inocencia denuncias graves sobre violaciones a los derechos humanos. El otro factor clave fue que el régimen de Pinochet fue sumamente patriarcal: durante el mismo no solo se le negó a la mujer cualquier clase de participación política, sino que se le subestimó como un sujeto capaz de tener injerencia o liderazgo en estos espacios. Con el apoyo de la Iglesia Católica, las arpilleras lograron sobrevivir por casi veinte años convirtiéndose en uno de los movimientos de resistencia cultural y política más emblemáticos de América Latina.¹⁴

¹³ Veáse las investigaciones de Agosin Marjorie (1987, 2008), Bacic Roberta (PNUD, 2007) Brett Guy (1978)

¹⁴ En Why Women protest? Lisa Baldéz hace un análisis comparativo sobre movimientos de resistencia de mujeres en Chile por un lado el movimiento en contra de Salvador Allende y por otro el de arpilleras en

La Asociación de Mujeres Desplazadas de Huaycán, *Mama Quilla*, está conformada por mujeres que migraron a las periferias de Lima en el año 1987 huyendo de la violencia en sus comunidades de origen. En el 2007, veinte años después de su desplazamiento, en el marco de un taller de derechos humanos, ellas plasman sus memorias en una serie de siete arpilleras en las que relatan su historia como comunidad en relación a la violencia. Es a partir de este proceso que desarrollaremos la manera en que se configura la memoria social de la comunidad. Este taller tuvo como objetivo, por un lado, atender a una demanda de memoria de un grupo específico de mujeres localizadas en un espacio geográfico particular; y por otro, reconstruir la identidad de la asociación dentro de su proceso de desplazamiento al CUA Huaycán.

El argumento que proponemos sobre esta pieza y su relación con la reconstrucción de la memoria colectiva y local de la comunidad es el siguiente:

Consideramos que las dinámicas que implican el proceso de creación y producción de una pieza de arte configuran la memoria social de las comunidades de una manera particular; pues involucran “la acción de hacer” en la que el conocimiento se corporaliza, estableciendo relaciones físicas con la memoria y la identidad. Asimismo, proponemos que el arte involucra procesos particulares inherentes a cada técnica, soporte y formato que atiende a demandas específicas de memoria en cada contexto social y político.

Sostenemos que las piezas de arte producidas en el marco de proyectos de desarrollo social por ONG de derechos humanos hacen un uso funcional de esta memoria; lo cual permite vehiculizar algunas demandas en el espacio público y establecer vínculos con distintos sectores de la sociedad civil.

A su vez, consideramos que, debajo de las narrativas públicas de memoria, pasan caudales de contradicciones que no se visibilizan; ya que lo que se expone es una memoria negociada implícitamente entre víctimas, instituciones, sociedad y Estado, quedando como resultado, en algunos, casos olvidos y silencios necesarios para la

contra de Pinochet ella señala que en ambos casos fue el hecho de articular formas de protesta desde su identidad de género lo que garantizó la eficacia de los movimientos.

convivencia de la comunidad con la sociedad.

Creemos que los discursos contenidos en las prácticas artísticas y culturales deberían ser tomados en cuenta para alimentar las narrativas oficiales que se construyen sobre el CAI. Tanto el Informe Final de la CVR como las narrativas oficiales del Estado solo contemplan las fuentes escritas y letradas como documentos legítimos, sin prestar atención a todo ese vasto campo cultural en el que se materializaron las memorias de los distintos actores sociales del CAI.

Identificamos, también, la permanente movilidad de los discursos del arte en diálogo con sus espacios de exhibición y consumo, encontrando una línea de acción que juega entre lo local y lo global, re-significándose, re-interpretándose y ubicando en distintos terrenos de acción a la pieza y a sus realizadores.

Finalmente, pensamos que el arte otorga una agencia en el mismo hacer, ya que involucra pasar de un estado pasivo a uno de acción (Gell:1998). Pero, a la vez, la pieza misma contiene un poder en su narrativa visual, ya que nos expresa y nos comunica algo. De otro lado, el arte y sus subjetividades otorgan a los creadores el poder de decisión sobre los olvidos, silencios y ausencias en sus propias historias.

Hemos hecho uso, en esta investigación, del Informe Final de la CVR (2003) para enmarcar contextualmente a Huaycán como espacio de violencia, del impacto diferenciado de la violencia por género y la situación de los desplazados.

Nos enmarcamos en los alcances teóricos de Diana Taylor (2005) y sus investigaciones sobre la performance (*embodied practices*) que traduciremos arbitrariamente como prácticas incorporadas/corporalizadas. Taylor ¹⁵desarrolla, a través de casos de estudio, cómo estas prácticas configuran la memoria cultural de una comunidad; y propone que deben ser tomadas en cuenta como formas válidas de conocimiento –y trasmisión del

¹⁵ En “The Archive and the repertoire” performing cultural memory in the Americas (2005), Taylor desarrolla como se trasmite memoria y conocimiento social a través de las practicas performativas, analiza distintas formas de “performar memoria” en América Latina como son los Scratches realizados por el movimiento H.I.J.O.S en Chile, Las madres de Plaza de Mayo en Argentina y la obra teatral Antígona en Perú.

mismo— para la construcción de la historia de una sociedad. En este sentido, nos adscribimos a la definición de Taylor sobre performance asumida como “acción” y “representación”.

Asimismo, usaremos la teoría de performance propuesta por Schechner para quien el término “performance” está definido por cualquier acción que esté representada, enmarcada o expuesta, asegurando además que *Las performances—artísticas, rituales o de la vida cotidiana, están hechas de “comportamientos doblemente comportados”, “comportamientos restaurados”, acciones ejecutadas para las que la persona se entrena, práctica y ensaya.* (Schechner : 1998) Para él, es implícito que el entrenamiento y el esfuerzo conscientes hacen parte de producir arte. No obstante, la dimensión del cotidiano también comprende años de entrenamiento, de aprender fragmentos de comportamiento apropiado, y de descubrir cómo ajustar y ejecutar la vida propia en relación con las circunstancias sociales y personales.

En la presente investigación, relacionamos los procesos de producción, exhibición y consumo de arte como agentes configuradores de memorias sociales y colectivas, que trascienden a la subjetividad e individualidad, y que son capaces de reforzar identidades comunitarias. Para ello, enmarcamos nuestras definiciones de memoria colectiva en lo expuesto por Paul Connerton (1989) en “How societies remember”. En dicho trabajo, se establece que la memoria social es aquel pasado compartido que se requiere para el orden social en el presente. Tomando como punto de partida esta definición, intentamos establecer cómo el arte puede reconfigurar una memoria social en comunidades donde existen memorias conflictivas sobre el pasado, afectando sus percepciones del presente y haciendo difícil el emprendimiento de retos colectivos futuros.

En relación con los procesos de creación, consideramos estas prácticas artísticas como espacios de memoria que se adscriben a las lógicas del anti monumento por el carácter efímero, cambiante y trasgresor de los mismos. Al respecto, podríamos ubicar ambos casos de estudio en lo expuesto por Pierre Nora cuando estipula que un espacio de memoria está definido por poseer tres dimensiones: física (se concreta en el espacio y el tiempo), funcional (trasmisión de conocimiento) y simbólica (legitimidad en la sociedad). pero también recogiendo los aportes de Jelin y Langland (2003) respecto a los que creadores y promotores de estos lugares como *agentes activadores de memoria.*

En el análisis del discurso de las piezas, recogemos las investigaciones de Isabel Coral sobre género, violencia para deconstruir la narrativa contenida en las arpilleras, para el caso de los espacios de exhibición dentro de las definiciones de Young y Horst sobre anti-monumentos, así como los aportes de Huyssen (2005) sobre la musealización de la memoria.

Finalmente, proponiendo el arte como testimonio y fuente de conocimiento legítima en las esferas y narrativas oficiales que se establecen del CAI, usaremos los acercamientos sobre los alcances políticos del testimonio propuestos por John Beverly, así como las movilidades de estos discursos en diferentes contextos.

Por otro lado, hemos hecho uso de investigaciones previas sobre arte y el CAI en el Perú llevadas a cabo por académicos y académicas de las ciencias sociales, como las de María Eugenia Ulfe (2005) sobre retablos ayacuchanos, las de Olga Gonzáles (2011) sobre tablas de Sarhua, las de Renzo Aroni (2011) y los pumpines de Hualla , y el concurso de dibujo y pintura campesina Yuyarisun organizada por la ONG SER (2000) La investigación está dividida en un prólogo, la presente introducción, dos capítulos y las conclusiones del texto, un primer capítulo estará dedicado a contextualizar el espacio social, físico, político e histórico tanto del CUA Huaycán como de la Asociación Mama Quilla así como de las condiciones en las que se implementa el taller de derechos humanos “Sin documentos somos como sombras”. A lo largo de este capítulo, pondremos en diálogo la serie de arpilleras con la experiencia de la asociación articulada con la comunidad y los contextos.

Un segundo capítulo desarrollará el proceso de producción, exhibición y consumo de la pieza. En una primera parte, nos focalizaremos en las dinámicas y subjetividades involucradas en la “acción de hacer”, así como en los procesos que se desprenden de las creaciones y metodologías de aprendizaje colectivo. Una segunda parte del capítulo estará destinada a la narrativa política de la pieza en el espacio público, haciendo un análisis crítico de la influencia de los sujetos involucrados en el proyecto de desarrollo social impartido por la ONG.

La parte final del capítulo apuntará a revisar las plataformas de exhibición y consumo para

determinar, de esta manera, a qué demandas de memoria atienden, cuál es la movilidad de los discursos en el tiempo y el espacio, y cuál es el papel del arte como configurador de memorias sociales y colectivas, así como su potencial transformador en una sociedad.

Por último, se expondrán las conclusiones obtenidas de la investigación.

Para realizar el presente texto se estableció como campo de estudio los espacios de creación, exhibición y consumo de las piezas; por lo que se realizaron entrevistas a profundidad individuales y colectivas en el CUA Huaycán a las integrantes de la asociación Mama Quilla, a las encargadas de dictar los talleres de arpillería, y a los integrantes del colectivo Arte por la Memoria, encargados de difundir las arpilleras. Asimismo, se llevó a cabo un seguimiento a los distintos espacios en los que han sido expuestas las arpilleras en los últimos meses. También se revisaron investigaciones sobre la historia del CUA Huaycán, y de los materiales y manuales producidos por el proyecto “Sin documentos somos como sombras”.

Siendo parte del colectivo del Museo Itinerante Arte por la Memoria, espacio principal de exhibición de la serie de arpilleras actualmente, mi relación con algunas integrantes de la Asociación de Mujeres Desplazadas de Huaycán Mama Quilla existe desde antes de comenzar la investigación y la trasciende. Debo reconocer que mi perspectiva se ubica entre los límites del activismo en arte y derechos humanos, y la academia. Sin embargo, he tratado que esta visión, lejos de entorpecer, enriquezca el texto tratando de encontrar, desde la acción, un eco en la teoría que pueda confrontar mi propia reflexividad y las contradicciones y dificultades que implican escribir sobre un proyecto tan estrechamente vinculado a mi vida y creencias personales.

Cabe mencionar que el texto no se localiza en las líneas de la etnografía activista o investigación militante propuesta por Norman K. Denzin (2003) , pues no se trata de que esta investigación sea un práctica política, sino de descubrir si el objeto de estudio puede serlo. En este sentido, estando el campo de estudio definido por los espacios de producción (creación), exhibición y consumo de la pieza, nos podemos adscribir a la definición de etnografía multilocal propuesta por Marcus, quien define este tipo de investigación como aquella que sale de los lugares y situaciones de la investigación

etnográfica convencional pero para examinar la circulación, objetos, significados e identidades culturales en un espacio-tiempo difuso (Marcus: 2001).

En este sentido, el activismo que se puede dejar ver en estas líneas no corresponde al de una afiliación o militancia a un movimiento social o político, sino al de la experiencia de hacer una investigación multilocal que exige dar cierta unidad y coherencia a los propios movimientos e ideologías en espacios dislocados. Esto es llamado “activismo circunstancial” por Marcus, a quien citaré para definirme como investigadora: “ *la sensación de activismo emergente y circunstancial que se desarrolla entre los etnógrafos en un espacio multilocal y sus relaciones personales cercanas con los productores culturales (por ejemplo artistas, cineastas, organizadores) quienes a su vez se mueven en varios lugares de actividad, preserva para los etnógrafos involucrados en una investigación multilocal, un vínculo esencial con la práctica tradicional de la observación participante y con la etnografía unilocal en el mapeo itinerante de los nuevos mundos*” (Marcus: 2001).

El presente texto se adscribe a las ramas de investigación de la antropología visual, pues lo que se intenta desarrollar en el mismo es la relación de los artefactos culturales visuales de determinadas comunidades con fenómenos sociales como la violencia política y el proceso de reconstrucción de memorias colectivas en relación a esta. Se adjunta un video documental de 28 minutos realizado durante las visitas a Huaycán entre mayo de 2009 y agosto de 2010, así como fotografías de los diferentes espacios de exhibición de las arpilleras, el documento visual está focalizado en el cotidiano de la Asociación y su relación tanto con la arpillería como con las consecuencias de la violencia en el presente.

II

Este contexto político y la coyuntura electoral nos ha enfrentado a un pasado cercano de violaciones a los derechos humanos poniendo “el tema” de la memoria en la agenda institucional, política y social, en donde se están decretando leyes y políticas públicas sobre amnistías y reparaciones, en el que hay un debate sobre el significado de las palabras “reconocimiento” y “reparación”, y a puertas de la inauguración del “Lugar de la Memoria” en el Perú, pienso que nos encontramos en un momento histórico donde las

diferentes memorias pugnan por tener un lugar en la historia y este momento merece un reflexión especial.

Desde diferentes perspectivas soportes, técnicas y canteras, se hace imprescindible generar procesos de reflexión y crítica sobre nuestras memorias del conflicto armado interno y, sobre todo, dejar sentado en esta disputa que no existen maneras correctas e incorrectas de recordar, sino múltiples perspectivas que muchas veces se contradicen entre ellas. No obstante, es esta contradicción la que nos reta a reconocernos como ciudadanos entre unos y otros, y es en este reconocimiento de la memoria del otro que podremos vernos como pares con igualdad de derechos y participación en la construcción de la historia y las memorias del Perú.

Con esta investigación, quisiera aportar mínimamente con la visibilización de esas otras memorias. Esa diversidad de voces que representan las múltiples miradas y complejidades que encierran las memorias del conflicto armado interno, es mirando las iniciativas locales de reconstrucción de memorias colectivas que quizá podamos llegar a comprender la naturaleza de una guerra tan compleja y conflictiva cuyas consecuencias son parte de lo que somos como sociedad en el presente.

“Que importa saber si vamos o venimos, sino que vamos a hacer cuando lleguemos”

Obra de teatro “Retorno”, Yuyachkani, 1996

CAPITULO I

Memorias de Resistencia / Espacios en Conflicto

1.1 Tejiendo memoria : La técnica de arpillera y los hilos de la guerra

Las arpilleras son como canciones bordadas.

Violeta Parra

La técnica de arpillera fue creada y usada en la década de los sesenta por la folclorista chilena Violeta Parra como medio de comunicación y sanación cuando, debido a una enfermedad al hígado, se vio forzada a permanecer en cama por espacios prolongados de tiempo sin poder hacer nada más que bordar y coser¹⁶.

La arpillería, catalogada dentro del arte popular contemporáneo, es una técnica textil que utiliza restos de telas y lanas para crear y recrear imágenes que, luego, se cosen sobre una tela rústica empleada para empacar papas, denominada “arpillera” y es de ahí que proviene el nombre.

Si bien Violeta Parra usó la técnica para plasmar acontecimientos históricos, familiares, costumbres y creencias populares, además de su pasión por la música; hubo piezas de su creación que ya anticipaban una voluntad de denuncia y resistencia cultural a contextos políticos agitados, como aquella llamada “Contra la guerra”. Sobre ésta, ella señala lo siguiente: “Sucede que en mi país hay siempre desórdenes políticos y eso no me gusta (...) en esta arpillera están todos los personajes que aman la paz, la primera soy yo en violeta, porque ese es el color de mi nombre”¹⁷.

Estas declaraciones son un presagio del uso que se le daría, posteriormente, a esta técnica en distintos contextos de guerra y durante la misma dictadura chilena que vendría

¹⁶ Veáse anexo 1

¹⁷ En Violeta Parra : Color Violeta, Portal web : Archivo Chile Historia Político Social, Movimiento Popular, 2003

años después, no solo por el carácter de denuncia de sus contenidos, sino por la naturaleza testimonial en la que el “yo” y la voz particular e individual de quien crea la arpillera están presentes.

Durante la dictadura militar de Augusto Pinochet (1973-1990), se utilizó esta técnica para resistir, denunciar, protestar y confrontar acerca de las numerosas violaciones a los derechos humanos que se produjeron en los contextos de la represión. Entre las iniciativas más organizadas y visibles, estuvo la de la Asociación de Familiares de Detenidos y Desaparecidos, que, bajo el apoyo y auspicio de la Vicaría de la Iglesia Católica de Chile, se configuró como una de las formas de resistencia y de denuncia política más emblemáticas no solo de Chile, sino de toda América Latina¹⁸.

En “Tapestries of hope, threads of love. The arpillera movement in Chile” (2008), Marjorie Algosín señala que este movimiento de denuncia pudo permanecer activo y circulando tanto tiempo durante la dictadura por el rol al que había sido relegado la mujer, a la que se le consideraba incapaz de ser un sujeto político que presentara amenaza alguna. Es así como las arpilleras en Chile se convirtieron en un movimiento de resistencia que supo distraer, detrás de su apariencia colorida de manos de mujeres aparentemente inútiles para la política, a un régimen de represión que logró silenciar a los intelectuales, políticos y activistas de la época.

El movimiento de arpilleras chilenas surge con una veintena de mujeres que buscaba a sus familiares en cárceles y centros de detención de distintos lugares de la ciudad y zonas rurales. Ellas se conocieron en esas circunstancias, y decidieron organizarse y reunirse para compartir información y facilitarse mutuamente la búsqueda de sus esposos, hijas e hijos desaparecidos. Fue así que comenzaron a volcar sus diferentes estados de ánimo y a comunicar su dolor a través de estos pequeños cuadros bordados. Si bien tenían un sello personal y un carácter testimonial que se podía apreciar claramente en los retratos de sus hijos o esposos desaparecidos, las arpilleras chilenas tenían la capacidad de dialogar con los contextos. Por lo que hay piezas que denuncian hechos concretos, como el asesinato de Orlando Letelier, ex Ministro de Economía de Allende, el asalto a la casa de Gobierno, o protestas y detenciones como la quema de neumáticos.

¹⁸ Véase anexo 2

A diferencia del movimiento de arpilleras de Chile que tuvo su auge durante el periodo de dictadura entre 1974 y 1991, en el caso peruano, esta técnica fue usada por instituciones de derechos humanos con algunas asociaciones de familiares de víctimas en el periodo post- CAI¹⁹, como parte de los programas sociales de reconstrucción de memoria colectiva recomendados por la CVR.

En este sentido, ambos movimientos de arpilleras se articularon en dos contextos distintos. No obstante, no necesariamente tenían objetivos distintos: si bien en el caso chileno, había una intención de resistencia al silencio; ambos tenían el objetivo de denunciar y de visibilizar sus demandas.

“Kuyanakuy”, “querámonos” en quechua, fue la primera organización de arpilleras de Lima. La asociación está conformada por mujeres de las zonas rurales de Ayacucho, Apurímac y Huancavelica. Como consecuencia del CAI, ellas se vieron obligadas a abandonar sus comunidades de origen para establecerse en Pamplona Alta en el distrito de San Juan de Miraflores al sur de Lima²⁰.

La necesidad de sobrevivir y afrontar la adversidad, producto del desplazamiento y de la violencia, las impulsó a organizarse y a generar actividades que les produzcan ingresos. De esta manera y casi inconscientemente, empezaron a tejer y bordar las costumbres y paisajes andinos para, luego, venderlos a sus amistades, familiares y vecinos.

En el año 2002 e incentivadas por organizaciones de derechos humanos, confeccionan un arpillera durante nueve meses con el objetivo de mostrarla, a manera de testimonio, a las autoridades de la CVR. Posteriormente, la misma pieza fue llevada frente a Palacio de Justicia y fue desplegada en una vigilia que duró 24 horas en la que se exigía un plan de reparaciones para las víctimas del CAI. Posteriormente, esa arpillera fue prestada a Roberta Bacic, investigadora alemana, que viajó por distintos países con la pieza, contando la historia de las señoras de Kuyanakuy con ella. En la actualidad, la arpillera se

¹⁹ Entre los años 1980 y 2000, el Perú atravesó un CAI que dejó un saldo de 69,280 víctimas fatales, por lo menos. El Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación establece que ha sido el conflicto de mayor duración, el de impacto más extenso sobre el territorio nacional, y el de más elevados costos humanos y económicos de toda nuestra historia republicana.

²⁰ Véase anexo 3

encuentra en el Museo de Núremberg en Alemania, formando parte, junto a otras piezas, de una colección permanente que tematiza conflictos armados en diferentes partes del mundo.

Otro ejemplo interesante de mencionar es el de la banderola del Comité de Familiares de Detenidos Desaparecidos del Perú (COFADER Perú), la primera asociación en su tipo en este país. Este grupo de familiares se ubicó en el asentamiento humano José Carlos Mariátegui en el distrito de San Juan de Lurigancho, donde permanecen hasta el día de hoy. Como parte de las actividades para generarse ingresos económicos, las mujeres se dedicaron al tejido de chompas a las que, luego, aplicaban bordados de paisajes y costumbres con retazos de telas, elaborando así personajes tridimensionales. Esta técnica es muy similar a la de arpillera, solo que, en lugar de hacerlo sobre la tela rústica, los motivos iban colocados sobre ropa de vestir.

En 1991, ellas elaboraron una banderola de veinte metros de ancho y quince de largo, aproximadamente. Esta banderola fue construida con cuadros bordados individualmente por cada familiar de la asociación. En cada cuadro, se da cuenta de caso en particular. Desde ese año hasta la actualidad, esta banderola acompaña a COFADER en movilizaciones, plantones y otras actividades de reclamo por verdad, justicia y reparación²¹.

Existen versiones diferentes sobre la creación de esa arpillera. Por una parte, se dice que los cuadros fueron elaborados a raíz de un concurso impulsado por la misma asociación. Julia Castillo, presidenta de COFADER entre los años 2004 y 2008, señala que, en efecto, la idea provino de las organizaciones de derechos humanos que las asesoraban. Sin embargo, la señora Cipriana, presidenta durante la época en la que la banderola fue hecha, dice que la idea nació de ella, al ver que a gran parte de las mujeres de la asociación le gustaba tejer y que, en las reuniones de asamblea, siempre tenían un tejido en la mano²².

Otro proyecto interesante de mencionar, aunque no se trate de la técnica de arpillera, es

²¹ Véase anexo 4

²² Conversación informal con Julia castillo y la Señora Cipriana , Plaza Francia -Diciembre 2010

el de “La chalina de la esperanza”²³. Esta iniciativa, impulsada por el colectivo Desvela, propuso a los familiares directos de las víctimas de la violencia tejer pastillas de lana del tamaño de una hoja de papel A4, en las que pudieran rendir homenaje a sus familiares desaparecidos o asesinados durante el CAI. La idea era juntar, luego, estos cuadros de lana y hacer una gran chalina como metáfora de la unidad y la solidaridad.

Hay varios aspectos en los cuales detenernos sobre estos proyectos. Uno de ellos es el hecho de que el arte se convierte en un ejercicio ciudadano performativo que opera en el espacio público al hacer uso de lo simbólico como estrategia dialógica. De este modo, estas producciones textiles que contienen testimonios, historias y experiencias vinculadas a la guerra interna pueden ser visibilizadas en la esfera pública; y con este “reconocimiento”, de alguna manera, convertirse en una reparación simbólica

Por otro lado, el proceso de “hacer” involucrado en la realización de una pieza de arte conecta a las y los familiares de las víctimas en dinámicas colectivas que pueden servir como canalizadores y socializadores de la pena y la tristeza. Y por último, podrían ser actividades productivas potenciales en la activación de las economías locales de las comunidades de afectados.

La siguiente cita sobre la chalina de la esperanza ilustra las dimensiones políticas, públicas y privadas del proyecto:

Al tejer pensando, recordando, llorando y creando la “pastilla” de lana a su ser querido, se intenta, quizás por unas horas, acallar ese dolor que se encuentra dentro de los corazones de los familiares desde el día en que desapareció su familiar y dejar un vestigio para que el país conozca de su vacío.

Cada “pastilla” tejida por estos hombres y mujeres formará parte de una chalina inmensa y que será convertida en una pieza artística de museo por la fotógrafa Marina García Burgos y la periodista Paola Ugaz, en homenaje permanente a esos peruanos que nunca serán encontrados en las más de 4.600 fosas en todo Perú.

Así también se espera que Perú sea reconocido a nivel mundial como el segundo país con mayor número de desaparecidos en América Latina después de Guatemala, cerca de 15 mil personas, en

²³ El colectivo Desvela, formado por Marina García Burgos, Morgana Vargas Llosa y Paola Ugaz, busca impulsar proyectos editoriales e iniciativas públicas como “La chalina de la esperanza”, que simboliza a los desaparecidos del CAI. Véase <<http://desvela.pe/>>

su mayoría con el quechua como lengua materna.

El paso siguiente y a modo de reparación simbólica busca lograr la formación de una microempresa de tejido exitosa que emplee a las mujeres y hombres que fueron víctimas de la guerra interna que sacudió a Perú entre 1980 y 2000, y que exporte a Europa y a Estados Unidos, tejidos para niños de 0 a 12 años. Al tejer pensando, recordando, llorando y creando la "pastilla" de lana a su ser querido, se intenta, quizás por unas horas, acallar ese dolor que se encuentra dentro de los corazones de los familiares desde el día en que desapareció su familiar y dejar un vestigio para que el país conozca de su vacío²⁴.

A continuación, me referiré a la Asociación de Mujeres Desplazadas de Huaycán - Mama Quilla, caso de estudio correspondiente a esta investigación. Al igual que las mujeres del colectivo Kuayanakuy, ellas también hacen uso de la técnica de arpillera para recrear sus memorias. Se trata también de mujeres desplazadas por el CAI y que provienen de las zonas rurales más pobres del país. La gran diferencia reside en que Mama Quilla llega a asentarse en la zona de Huaycán ubicada en el distrito de Ate Vitarte en el cono este de Lima Metropolitana, al que, como veremos más adelante, el Informe Final de la CVR señala como escenario representativo de lo que significó la llegada del CAI a Lima.

Este hecho determina la gran diferencia en la historia de ambas asociaciones de familiares, ya que las Mama Quillas no solo tuvieron que luchar contra las condiciones adversas a las que todo migrante desplazado se enfrenta, como son la pobreza y la discriminación, sino que, además, debieron sobrevivir a la violencia del PCP/SL y del Estado que las siguió aún en Lima.

²⁴ Web del colectivo desvela www.desvela.pe

1.2 Mama Quillas: las otras mujeres de la guerra

En una oportunidad, cuando fui a una reunión donde asistían otras organizaciones de los conos, nosotras fuimos, mujeres de Huaycán, más organizadas. Nos tienen miedo. Dicen: 'las mujeres de Huaycán nos van a ganar'. Y eso a mí me gusta y a nuestros hijos.

Felícita Loayza, dirigente Mama Quilla, 2007²⁵

La Asociación de Mujeres Desplazadas de Huaycán - Mama Quilla nace de la organización y articulación del grupo de familias que se desplazó en el año 1987 a Huaycán, huyendo de la violencia en sus comunidades de origen entre las que se encuentran las poblaciones sindicadas con más índice de violencia como son Ayacucho, Huancavelica y Apurímac. La organización, en este sentido, se planteó como una estrategia de sobrevivencia en circunstancias social y geográficamente hostiles, en las que mantener una dinámica comunitaria para hacer frente a los retos de la vida cotidiana era una necesidad.

Isabel Coral identifica como un aspecto generativo de la guerra al surgimiento de las mujeres como nuevos sujetos ciudadanos, protagonistas visibles y principales de la luchas sobre la política, la supervivencia y la reconstrucción (Stern: 2009). Lo interesante de la propuesta de Coral es que no se concentra en el trastocamiento de los roles de la mujer en relación a su incorporación y roles asumidos en el PCP/SL, como otras investigaciones han hecho. En contraste, para ella, el surgimiento de la ciudadanía en la mujer se construye precisamente en oposición y resistencia al PCP/SL, ya que son las consecuencias de la guerra las que obligaron a estas mujeres a asumir roles sobre la política, la supervivencia y la reconstrucción (Stern: 2009). las que obligaron a las mujeres a asumir roles contradictorios a los que estaban "socialmente predestinadas".

Al respecto, el Informe Final del CVR estipula que el CAI afectó de manera particular a las mujeres:

Las mujeres fueron afectadas también por la desaparición y muerte de sus familiares: esposos, hijos, padres y hermanos en manos del PCP-SL y/o de las fuerzas contrasubversivas. Ellas, en su

²⁵ Cita extraída de Huaycán , Memorias de un pasado identidades de un presente, 2008

condición de madres y esposas, se hicieron cargo de la búsqueda de familiares así como de las denuncias y reclamos de justicia. En este proceso ellas fueron también objeto de delitos y violaciones de sus DDHH: asedio sexual, violaciones, detenciones, torturas, desplazamientos y trabajos forzados. Ellas fueron utilizadas como un medio para hacer hablar a los hombres detenidos, a los sospechosos de actos subversivos. (CVR: 2003)²⁶

Los efectos del CAI comprometen la salud física y mental de las mujeres de manera diferente que a los varones. Son ellas quienes, obligadas a migrar o a desplazarse, tienen que hacerse cargo de grupos familiares desestructurados, es decir, sin padre y con hijos e hijas que han sufrido la violencia en carne propia. Estas viudas tuvieron que enfrentar, sin recursos económicos, y en condiciones de desarraigo cultural y estigmatización social, la sobrevivencia de la familia.

En 1987, llega a Lima un grupo de 39 familias desplazadas como consecuencia de la violencia en sus comunidades de origen²⁷. Estas familias llegaron, en un primer momento, al distrito de Ate Vitarte. Cada una buscó, por separado, lugar donde vivir, pasando por casas de parientes o miembros de la Iglesia Católica que les pudiesen ofrecer refugio temporal.

Felícita Loayza, dirigente de la Asociación de Familias Desplazadas de Huaycán - Mama Quilla, señala que, en esa época, la mayor preocupación era establecerse en un lugar en el que pudieran vivir como comunidad. Por lo que tuvieron reuniones permanentes en la parroquia Santa Cruz de Ate Vitarte. Así pues, fue el padre Marcelo quien hizo los trámites respectivos en la municipalidad del distrito para, que puedan ser reubicados en la comunidad autogestionaria de Huaycán, lugar al que llegaron un 11 de julio de 1989.

Las mujeres de la asociación Mama Quilla señalan que los primeros años de la migración fueron los más difíciles, ya que tuvieron que aprender a sobrevivir en un espacio totalmente ajeno y que funcionaba en dinámicas totalmente distintas a las que ellas conocían. Esto implicó trastocar casi todos los aspectos de su vida. Ellas *“no estaban*

²⁶ Para más información véase el tomo V del Informe Final de la CVR sobre el impacto diferenciado del CAI.

²⁷ El Informe Final de la CVR señala que el número de personas que se vieron forzadas a huir de sus localidades para evitar ser víctimas directas de la violencia asciende a un millón. Estas personas se reubicaron, en gran parte, en la ciudad, creando, en muy poco tiempo, poblaciones marginales en centros urbanos. Se considera que el desplazamiento es una violación a los derechos colectivos

preparadas para sobrevivir en capital”, pues, como ellas mismas señalan, en sus comunidades de origen conocían todo y sabían cómo ganarse la vida dedicándose a actividades agrícolas y ganaderas. Por otro lado, no hablaban español, lo que hizo aún más difícil su inserción en los mercados laborales y comunales de Lima. De esto, se desprende la necesidad de vivir en comunidad entre familias desplazadas como una estrategia de sobrevivencia.

Arpillera 1



ARPILLERA 1: CÓMO VIVÍAMOS EN NUESTRA COMUNIDAD DE ORIGEN Y CONOCIMIENTOS

“En nuestro pueblo, no nos falta nada. Vivíamos felices con nuestra chacra, con nuestros animales. Todo era tranquilo. Siempre nos ayudábamos en comunidad. Eso después hicimos cuando llegamos a Huaycán”.

Esta primera pieza establece un “antes” del inicio de la violencia en el que las mismas palabras de las integrantes del colectivo *“Todo era felicidad”*. Pues estaban dedicadas a sus familias y a sus tierras, actividades cotidianas en espacios rurales.

Como ya se ha mencionado, las integrantes de la asociación Mama Quilla provienen de distintos departamentos de los andes como son Ayacucho, Apurímac y Huancavelica. Sin embargo, Felícita señala que comparten geografías y estructuras sociales similares; por lo

que hubo consenso en la recreación del primer cuadro que representa el estado de “felicidad” previo a la violencia. Cuando la dirigente se refiere a esta primera viñeta, hace énfasis en la tranquilidad y normalidad de sus vidas:

Nosotros teníamos tunas, frutas, naranjas, limones, toda clase de fruta en nuestro pueblo para cosechar y comerlo y nuestros hijos en colegio, nuestros animales en corrales, nuestras siembras, nuestra papa, todo en nuestro pueblo a nuestro gusto. Vivíamos con tranquilidad. Todo era una alegría.

Coral sostiene que, en la etapa anterior al CAI, existió una invisibilización de la mujer, pues las actividades que se le reconocían solo se adscribían al ámbito doméstico, estando los varones dedicados a las actividades productivas económicamente. Sin embargo, Coral también establece que, a pesar de que las mujeres no tomaban decisiones respecto al uso de los recursos económicos, fueron ellas quienes asumían la responsabilidad total del cuidado, alimentación, salud de la familia y educación de los hijos. Por otra parte, también es interesante lo señalado respecto al concepto que tienen las propias mujeres sobre las actividades económicas productivas; puesto que, para ellas, su ámbito de acción laboral es el doméstico “la casa”, cuando también ejercían, de manera permanente, actividades agropecuarias como la preparación del terreno, el deshierbe, la recolección, la selección, el embalaje de productos y la preparación de los alimentos para las faenas agrícolas.

Este primer cuadro no visibiliza las actividades referidas a las economías del cuidado. Más bien, resalta las actividades no domésticas como las vinculadas a las del trabajo de la tierra que son las menos tomadas en cuenta, según Coral, en el propio imaginario femenino. Si bien en las entrevistas realizadas mencionan a los hijos y a la familia; en esta primera viñeta, no es directamente en el ámbito familiar sobre el que deciden autorepresentarse; sino, más bien, en un espacio laboral que aporta a la generación de recursos económicos.

De los testimonios que acompañan esta arpillera, se desprende un vínculo estrecho del estado de ánimo con la tierra; puesto que ellas recurren al tema del “paisaje” como un motivo más alegre a la hora de elaborar nuevas arpilleras. Y por otro lado, es el paisaje serrano el que evocan y no Huaycán, ya que consideran “más alegre” a aquel.

Al respecto, la tesorera de la asociación, Delfina Raucana señala:

Normalmente, cuando hacemos violencia, nos hace acordar el sufrimiento que hemos pasado. Realmente, aplicamos más paisaje, lo que da vida, lo que hemos vivido o cómo hace el cuadro que se ve vistoso, diferentes colores. Por ejemplo, aquí [señalando la primera arpillera] son costumbres de la sierra, donde puede estar la chacra, el corral, cultivo de papa, el maíz. (Video minuto 19:03)²⁸

Ellas no logran identificar ninguna contradicción o dificultad en este periodo. A pesar de provenir de comunidades sindicadas en estado de pobreza extrema en la década de los ochenta; entre ellas, existe el consenso de que, en ese “antes”, todo era paz y tranquilidad. En una ocasión en la que ordenaban las arpilleras sobre una banca para mostrármelas, noté que confundieron la primera con la última, que se llama “El futuro que queremos”. Esta arpillera, como toda proyección a futuro, plasma la añoranza por un estado mejor de las cosas. Ahí, ellas evocan los colores y paisajes serranos en Huaycán. Una de ellas las puso en el orden correcto y, luego se dirigió a ellas increpándoles : “¿Acaso alguna vez ustedes han vuelto a vivir así?”²⁹ señalando el primer cuadro (minuto 10.06).

Esta confusión acerca del orden de la narrativa que ellas mismas han construido nos puede llevar a elaborar algunas reflexiones en las que nos detendremos con más detalle luego. Ellas han interiorizado un orden cronológico de los sucesos a través del proceso de confección de la arpillera. Este es un consenso performado a través de la negociación y de la elaboración de la pieza. Asimismo, ellas reconocen los “estados felices” en relación a las características físicas del cuadro, como son el color y la geografía. Existe, entonces, una relación visual entre la pieza y el recuerdo físico inconsciente de sus estados de ánimo. Dicha relación se modificará conforme a los hechos que ellas estén relatando.

Si bien fue en 1980 que el CAI se da inicio en el campo; según algunos testimonios de las integrantes de Mama Quilla, más bien 1983 fue el año crítico de violencia en sus comunidades.

²⁸ En los Hilos (des)bordados de la guerra, Karen Bernedo, documental adjunto al texto.

²⁹ A la hora de realizar una entrevista colectiva a las mujeres de la Asociación Mama Quilla, les solicité que ordenaran las arpilleras como escenario de la conversación. Esta situación generó confusión, ya que algunas se habían olvidado del orden de las arpilleras.



ARPILLERA 2: VIOLENCIA EN NUESTRAS COMUNIDADES DE ORIGEN

“De ahí llegaron los terroristas. Todo se puso triste. Mataron gente. Escapando, escapando, nos hemos ido a los cerros. Teníamos mucho miedo. Así nos hemos escapado cada uno como pudo a Lima por todas las matanzas que había en nuestro pueblo”.

Así describe Felícita la segunda arpillera de la serie:

Este es el segundo. Cuando llegaron los senderos, de noche a nuestra comunidad, a nuestros pueblos y lo mismo también los militares, detenían. Nos golpeaban. Nos quitaban nuestros mejores animales. Se lo comían ellos. Nada no era de nosotros: era de ellos. Por lo tanto, cuando comenzó la violencia en nuestros pueblos, ya había empezado el terror. ¿Quién dormía en su casa? Nadies [sic]. Todo era cueva, campo. No sabíamos dónde amanecer. A nuestros perritos dejábamos engañados con comida para que no nos siguieran; y a nuestros hijos, cuando alguien pasaba, a los bebes teníamos que tapar la boca para que no griten, para que no lloren. Porque teníamos miedo que nos encontraran. (Taller Santa Clara, 2009)

Esta pieza marca el inicio de la violencia y grafica la causa del desplazamiento. Se pueden identificar los dos fuegos entre los que se batían los campesinos quechua-hablantes de las comunidades afectadas. Por un lado, los militares están representados con sus uniformes y sus armas; y por el otro, los militantes del PCP–SL son representados con armas y pasamontañas, y con la bandera del partido para hacer explícito que se refieren al PCP/SL. En el texto que acompaña la pieza, solo se

mencionan a los terroristas como actores de la violencia. Sin embargo, en las dos entrevistas que realicé donde describen las arpilleras y en los testimonios en otros espacios, ellas también hacen mención a los militares.

Uno de los testimonios da cuenta de este discurso, así como del estado de armonía previo al CAI, de la siguiente manera:

En nuestro pueblo todo era tranquilidad, paz, todo era confianza. Cuando no había terrorismo, no había militares. Los terroristas entraban de noche, encapuchados y sin tener compasión de las familias [...]. Luego, llegaban los militares que, también, maltrataban a las personas [...]. Los compañeros dejaban su bandera, sus pintas, mataban a la gente. Tanto ellos como militares mataban campesinos.³⁰

A pesar de este discurso, en el que el campesino es la víctima pasiva de un enfrentamiento entre dos fuegos, ellas intentan resaltar su rol como sujetos activos en la lucha por la sobrevivencia de la comunidad. No solo porque los sujetos masculinos aparecen como “enemigos” o en un estado pasivo (el poblador muerto); sino también porque ellas representan en la arpillera su capacidad de articular una respuesta frente a la violencia (ya sea esconderse, organizar la huída o proteger a los hijos sobrevivientes).

Como en la arpillera anterior, en esta, el estado de ánimo se refleja en la geografía y en los colores utilizados. Así, el dolor, la tristeza y el miedo van de la mano con la tonalidad sombría. Esto se ve en la manera como están representados el paisaje y las mujeres que visten polleras negras en señal del luto por la pérdida de sus familiares.

Existe, no obstante, una agencia en lo que representa el luto. Este es un accionar relacionado al ámbito femenino en guerras y conflictos armados. En el caso del CAI peruano, las mujeres convirtieron su luto en una búsqueda de los familiares ausentes y, posteriormente, en una búsqueda de justicia. De esto, se desprende el alto protagonismo de las mujeres en el movimiento de derechos humanos, así como en la búsqueda de verdad y justicia. Algunas de estas batallas se han prolongado por más de veinte años y siguen vigentes.

³⁰ Entrevista citada en *Huaycán: memorias de un pasado identidades de un presente*.

En este sentido, Coral afirma que la defensa de la vida reconfiguró el papel de la mujer, ya que la guerra puso en tela de juicio el protagonismo masculino: fueron los hombres los principales afectados por el CAI. Una de las primeras acciones emprendidas por las mujeres fue la organización de los desplazamientos para proteger a los hijos y esposos de ser reclutados por el PCP-SL o capturados en los rastillajes de las FF.AA.

Al llegar a Lima, a pesar de haber sido reubicadas mediante trámites y permisos municipales, no lograron escapar a los conflictos inherentes a los procesos de “ocupación de tierras”, Felícita relata que, cuando llegaron a la zona donde se les reubicó, ya existían otros “socios” que negociaban con los terrenos y fueron amenazadas con ser quemadas y carbonizadas si es que persistían en permanecer ahí. esta situación hizo que algunas de las familias con las que llegaron no aguantara la presión y decidieran irse a otras zonas menos conflictivas: “los que no teníamos a donde o a quien refugiarnos hemos quedado en esta zona”.



ARPILLERA 3: CÓMO VIVÍAMOS AL LLEGAR A HUAYCÁN

“Cuando llegamos, era bien triste, porque Huaycán era desierto. Era tierra muerta, donde había

zanjones, piedras inmensas [...] ‘Comenzaremos a hacer trabajos, a enterrar las piedras, rellenar las zanjas todito y después ya nuestras chozas’. Trabajábamos de madrugada, antes de salir a otros trabajos, para ganarnos la vida. Nosotras queríamos estar toditas las treinta y nueve familias. No queríamos separarnos”.

Así describe Felícita la situación que ilustra el cuadro a nuevas integrantes de Mama Quilla:

A las tres de la mañana, nos levantábamos; y el trabajo de hacer ladrillo era hasta las siete de la mañana. Después de las siete de la mañana, a tomar desayuno e ir a trabajar en PAID plantaciones. En ese tiempo, había ADRANFASA y así sucesivamente. Porque mujeres viudas niños huérfanos y niños huérfanos era para alimentarnos y hacíamos nuestro comedor. Nosotros mujeres provincianas hemos trabajado muy bien. (taller Santa Clara 2009)

Esta arpillera describe el estado inicial de la situación al llegar a Huaycán. Deja ver también algunas primeras coordenadas sobre las diferencias geográficas, pues es un desierto en el que solo había piedras y tierra, y la emergencia de articular mecanismos comunitarios de sobrevivencia. En el texto que acompaña a la arpillera, se incide en la importancia de mantener unidas las treinta y nueve familias.

Sumado a estas dificultades, las Mama Quilla llegaron a habitar la denominada “zona roja” de Huaycán, ya que el resto de zonas de la comunidad ya había sido ocupada por otros migrantes. Debido a que, como veremos más adelante, la ocupación en la CUA Huaycán empezó en 1984; y los primeros migrantes fueron limeños de segunda generación, es decir, hijos de la ola migratoria de los años cincuenta. La parte alta era la zona más pobre donde llegó la mayor parte de desplazados, y correspondía a lugares en los que el PCP-SL inició su labor proselitista instaurando “escuelas populares” (testimonio de Felícita del video).

Otro factor desfavorable fue la violencia ejercida por otros dirigentes y líderes, quienes amedrentaban y amenazaban a las mujeres desplazadas con agredirlas físicamente si es que permanecían en esa zona. Esta fue otra de las razones por las que era necesaria la unidad de las familias, pues se turnaban en rondas de vigilancia para poder cuidar a sus familias y las pocas pertenencias que tenían.

Al respecto la CVR establece:

A inicios de los años 90, las características que hasta entonces mostraba Huaycán empezaron a variar. El lugar empezará a recibir grupos de pobladores con características socio-económicas diferentes a los que ya residían allí, originando una caótica lotización del terreno, incluyendo las laderas, destinadas originalmente a la forestación y no a la residencia. Entre los nuevos afincados se encontraban los desplazados generalizando erróneamente la sospecha de que el PCP-SL estaba detrás de ellos. (CVR: 2003)

Por otro lado Palomino señala lo siguiente:

Habían disputas entre vecinos para ver qué tamaño de UCV³¹ les daban. Estaba todo dividido bajo el modelo cubano ¿No? Eso depende de la cantidad de familia, la necesidad [...]. Y algunos dirigentes de la comunidad decían viudas ni merecen tener esto³².

Las mujeres líderes de la asociación identifican a la primera época de su llegada a Lima como el periodo más duro del proceso de desplazamiento, pues tuvieron que enfrentarse a dinámicas muy diferentes a las que estaban acostumbradas. Lo que trastocó los roles domésticos y laborales que realizaban en sus comunidades de origen.

En esta arpillera, aun se deja ver el luto por los familiares perdidos. Pero además, ellas están autorepresentadas como trabajadoras obreras en las labores para levantar las viviendas en Huaycán. Asimismo, evidencian su papel de madres con los hijos en las espaldas. En el texto, se indica que llevaban a cabo estas labores en la madrugada; pues en las mañanas, debían salir a trabajar en actividades que les generaran recursos económicos.

En las primeras épocas de su llegada a Huaycán, ellas vestían de negro todo el tiempo; pues la gran mayoría había perdido algún familiar (esposos, padres o hermanos). Por lo que fueron identificadas por el resto de pobladores y vecinos como “las viudas de Huaycán”.

Raquel Palomino señala:

[Ellas recuerdan cómo] dentro de la misma convivencia con otras gentes de Huaycán, cómo ellas eran percibidas como las viudas de Huaycán. Porque vestían de negro, puras mujeres. Y vestían de

³¹ Siglas de unidades comunales de vivienda

³² Entrevista realizada a Raquel Palomino, Octubre 2010

negro, porque habían perdido un padre, un hijo, un hermano. Entonces, ellas eran las viudas de Huaycán y cómo ellas cuentan cómo muchos vecinos las ayudaban incluso a cargar las piedras a cargar agua, desde la entrada hasta el río.³³

La Asociación de Mujeres Desplazadas de Huaycán - Mama Quilla estaba conformada en sus cuatro quintas partes por núcleos familiares compuestos por mujeres, las mismas que sobrevivieron a la violencia³⁴. Fueron pocas las familias en las que había algún hombre. La mayoría de estos eran niños y ancianos. Esto se presentó como un problema para la inserción social de la organización, puesto que se exigía la participación de todas en labores comunales en una zona emergente. En este contexto, primaba la demanda de trabajo obrero para abrir carreteras y levantar locales comunitarios como escuelas y postas médicas. Felícita Loayza menciona que, de todos los sectores, “salía fuerza de hombre”. En claro contraste, la asociación estaba conformada exclusivamente por mujeres. Por ello, eran mal vistas y, sobre todo, subestimadas por las dirigencias y pobladores de otros sectores de Huaycán.

Durante la primera etapa del desplazamiento, la situación de las mujeres de Mama Quilla estuvo marcada por su estigmatización como “terrucas”³⁵; ya que reunían las características que corresponden a dicho estereotipo: campesinas, provincianas, quechua-hablantes e indocumentadas. En este sentido, las dificultades que atravesaron para salir adelante fueron tanto de índole social como económica. Delfina Raucana, tesorera de la asociación, señala la informalidad en la que vivían como una de las dificultades más grandes que tenían que enfrentar: No poseían títulos de propiedad y tampoco la posibilidad de acceder a trabajos dignos o de realizar los trámites correspondientes para acceder a títulos de propiedad por no tener documentos de identidad. Este hecho fue una de las conclusiones emitidas como resultado del informe de indocumentados en Huaycán emitido a raíz del taller en el año 2008:

[L]a ausencia de documentos en las mujeres determina una situación de exclusión de la vida pública y del ejercicio de la ciudadanía, y para muchas mujeres una situación de dependencia de los

³³ Entrevista, Octubre 2010

³⁴ El Informe Final de la CVR señala que la proporción de víctimas mortales del CAI fue de un 80% de hombres y un 20% de mujeres.

³⁵ Jerga creada por los militares para referirse a los terroristas

hombres que promueve relaciones de subordinación.³⁶

Otra de las conclusiones con respecto al vínculo entre indocumentación y exclusión señala:

A lo largo del presente estudio se observa que la población indocumentada atendida en Huaycán tiene ciertas características específicas. Se trata de una población pobre. En su mayoría provienen de zonas rurales, afectadas además por la violencia política, tienen muy bajo nivel de instrucción y son generalmente mujeres. De esta manera la indocumentación se convierte en un problema que tiene como eje principal la debilidad estatal o la ausencia del Estado para atender a ciertos sectores de la sociedad.

En los primeros años de su llegada, recibieron el apoyo de algunos dirigentes de la zona así como del personal religioso de la parroquia San Andrés ubicada en Ate. Uno de ellos fue el padre Tadeo, personaje emblemático durante la década de los ochenta en Huaycán. Felícita relata que:

Por no hablar castellano, no sabíamos expresarnos. No sabíamos de qué manera defendernos. No conocíamos nuestros derechos [...]. Yo tampoco conocía. No tenía esa capacidad. Y así el Padre Tadeo nos sacaba: íbamos en grupo a conocer diferentes lugares. Y así, poco a poco, hemos aprendido cómo hablar, cómo expresarnos acá en capital.³⁷ (Bianchi, Hernández, Meza: 2008).

Otro factor importante en el proceso de afianzamiento y supervivencia de la organización fue el hecho de trabajar en comunidad y establecer una lógica de tutelaje, en la que el liderazgo absoluto fue depositado en Felícita Loayza. En ese momento, ella era una dirigente de apenas 24 años de edad. Es dentro de esta lógica que el resto de la organización se ha sentido protegido y amparado hasta el día de hoy, en el que Felícita continúa siendo la presidenta de la asociación. Palomino lo relaciona con prácticas culturales en relación a sus lugares de origen:

Son como unas niñas grandes y Felícita es la Mamá Angelica [...]. Es la lógica maternal andina, ¿no? Como la mayoría de ellas proviene de esas zonas.³⁸

Se deduce por algunas declaraciones que las decisiones con respecto a faenas y labores

³⁶ En *Una Mirada a las causas de la indocumentación: experiencia de atención a población indocumentada de Huaycán*, p.136

³⁷ Entrevista con Felícita Loayza, Huaycán, julio de 2010

³⁸ Entrevista con Raquel Palomino, Lima, setiembre de 2010

comunales eran consensuadas y asumidas colectivamente:

[N]osotras en esta UCV, en esta manzana puras mujeres éramos. Pero así, mujeres teníamos fuerza, porque éramos bien unidas. Así, salíamos todas o nadie. Como en nuestro pueblo trabajábamos en comunidad, así lo hemos sacado adelante acá en capital.³⁹



ARPILLERA 4: QUÉ HICIMOS CON LOS VECINOS POR LA COMUNIDAD

“Después de construir nuestras chozas, empezamos a reunirnos para hacer nuestros primeros comedores, nuestro primer colegio para que los niños puedan estudiar. Se llegó a construir la oficina central para que se reúnan todos los dirigentes para poder acordar lo que se podía hacer por esta comunidad, para poder tener más luz, agua y desagüe”.

A pesar que había violencia en el pueblo Huaycán, nosotros seguíamos trabajando. La parroquia San Andrés, que antes era chocita y hoy es una catedral inmensa, elaborados por nosotros mismos. También hacíamos comedores, también colegios [...] centros educativos para nuestros hijos. Porque nuestros hijos tenían que estudiar. Y limpiar las calles, porque no había por dónde caminar, y así en faenas comunales lo hemos realizado [...]. Desde el momento que hemos llegado a Huaycán en año ochenta y siete, hemos tenido que realizar labores, abrir caminos para que entre aguatero [...]. Lampa y pico, lampa y pico teníamos que trabajar. De otras zonas, salían hombres y de aquí puro mujeres salíamos.⁴⁰

³⁹ Entrevista con Felícita Loayza, Huaycán julio de 2010

⁴⁰ Testimonio extraído de *Las otras memorias* documental 17 min, Karen Bernedo (2010)

En esta arpillera, ellas hacen evidente lo que hicieron concretamente por su comunidad, y tienen referentes reales con nombre propio sobre los espacios que se grafican en la arpillera. En la descripción de la arpillera, Felícita incluye en el “nosotros” a otros pobladores de Huaycán, porque hace referencia a las labores que, en conjunto, realizaron para la construcción de infraestructura. Además, en esta pieza, esta vez no aparecen tan solo mujeres, sino también, hay personajes masculinos que encarnan a otros pobladores y vecinos de la comunidad.

A pesar de que el luto persiste en sus vestimentas y a diferencia del cuadro anterior, esta arpillera marca el inicio de la transformación física de Huaycán en lo que es ahora. Dado que, en la narración visual anterior, se deja claro que era un paisaje desolador sin nada más que piedras y zanjones.

Ellas identifican la construcción de lugares claves para la organización de la comunidad como, por ejemplo, la oficina central donde se reunían los dirigentes de las diferentes zonas y se planificaban las estrategias de base para la consecución de servicios básicos como luz, agua y desagüe en la comunidad.

Asimismo, en el cuadro, se muestra la parroquia San Andrés. Lugar que, hasta ahora, es un referente de seguridad y apoyo, especialmente para las familias desplazadas. Ya que hubo personajes de este espacio, como el padre Tadeo, y la hermana Florencia, que se preocuparon de organizar a los afectados por la violencia para facilitar su adaptación a los nuevos entornos geográficos y sociales. También, los apoyaron brindándoles asesorías legales para la obtención de sus lotes de tierra y, posteriormente, en el proceso de reparaciones por parte del Estado. El Informe Final de la CVR señala que:

El papel que le tocó cumplir a los sacerdotes y agentes pastorales de la Iglesia católica en el proceso del conflicto armado interno en Huaycán fue muy importante para que la violencia no se expandiera en niveles mayores a los vistos. Desde el día mismo de la ocupación de los terrenos, el 15 de julio de 1984, Tadeo Passini, un sacerdote italiano perteneciente a la orden de los monfortianos, fue un asiduo visitante de Huaycán (...).El 25 de noviembre de 1992 se funda la parroquia San Andrés, nombre sugerido por el padre y aceptado por el cardenal Augusto Vargas Alzamora, entonces arzobispo de Lima. Sobre esta base se construye el complejo parroquial que se

puede ver en la actualidad, que incluye una serie de servicios, biblioteca y una estación de radio. Ese mismo año y preocupados por las secuelas evidentes que había dejado el conflicto armado interno, la parroquia decide llevar a cabo un plan quinquenal que buscó formar lo que se llamó comunidades eclesiales de base (CEBs). Esta idea tenía sus antecedentes en una experiencia realizada en Comas y tenía como objetivo descentralizar la labor pastoral e incrementar la participación de los feligreses. (CVR: 2003)

Otro espacio emblemático fueron las organizaciones sociales de base en donde las mujeres cobraron liderazgos y protagonismos dirigenciales como el primer comedor popular que existió en Huaycán, “Andrés Avelino Cáceres”. La mayoría de las mujeres desplazadas se organizó en los comedores populares para facilitarse la alimentación de sus familias en comunidad. Cabe mencionar que este espacio, también, fue clave para derrotar políticamente al PCP-SL; pues, desde las organizaciones sociales de base, muchas dirigentes le hicieron frente a los militantes infiltrados que pretendían lograr el control político de esas bases.

Al respecto, el Informe Final de la CVR señala que:

Las organizaciones de mujeres: comedores y vaso de leche habían surgido como respuesta a la crisis económica y a la creciente pauperización de los sectores populares urbanos. Uno de sus rasgos más característicos fue la lucha por su autonomía y la construcción de un espacio social propio. Esta lucha por la autonomía las mantiene unidas y es una estrategia que les permite enfrentar el asedio de los partidos y de otros movimientos. Es también esta convicción la que las enfrenta a la subversión.

Finalmente, la construcción de la escuela es otro espacio que ellas consideran clave en el desarrollo de la comunidad, y sobre todo, en la importancia de un ascenso social, ya que ofrece la posibilidad de que sus hijos accedan a la educación. El Informe Final de la CVR señala que:

Entre todos se construyó el local escolar un domingo de faena comunal. Tenía siete aulas, servicios higiénicos y hasta una oficina para el director. Los vecinos aportaron palos, maderas, una que otra pizarra, motas, tizas e hicieron las primeras carpetas. De esta manera, muchos niños pudieron estudiar ese año. El 15 de agosto de 1984, al mes exacto de la ocupación, comenzaron las clases en Huaycán. Dos meses después, la Dirección de Educación de Lima daba reconocimiento oficial al Centro Educativo 1236 que hasta hoy funciona en la zona A. (CVR: 2003)

Un estudio hecho sobre desplazados de comunidades andinas producto del CAI estipula que

[l]os desplazados sufren más que cualquier otro grupo social de la región andina cuando se desarraigan. A los obstáculos educativos, lingüísticos y laborales normalmente sufridos por los migrantes económicos se unen problemas de sufrimiento, depresión, sentimiento de culpa, nostalgia y pérdida de la identidad. En un estudio realizado en Lima se demostró que un 42,8% de los desplazados eran analfabetos y otro 35% sólo había completado el ciclo de enseñanza primaria. Por consiguiente, los desplazados tienen graves dificultades para adaptarse a la vida en las zonas de refugio, especialmente en las ciudades (Rodríguez 1993: 15).

En el caso específico de Mama Quilla, hay que agregar el impacto diferenciado de la violencia por cuestiones de género, puesto que, como hemos visto, dicha violencia fue un factor determinante en la historia de la asociación y su relación con el proceso de violencia política.

Es importante, entonces, revisar brevemente el contexto histórico, político y social de Huaycán para entender en qué condiciones y coyunturas políticas tuvo lugar el taller de las organizaciones de derechos humanos en Huaycán. El mismo donde se trabajó con la asociación Mama Quilla y que incentivó la confección de la serie de siete arpilleras, material de investigación de este texto.

1.3 Huaycán : Ciudad Esperanza

Cuando vaya a otros lugares y me pregunten:

“¿De dónde vienes?”

Tendré que decirles que vengo de Huaycán y,

si me dicen que es una “zona roja”,

yo les tendría que responder:

“¡Tu tendrías que conocer su historia!”

Laura, niña de la zona alta de Huaycán, abril de 2007⁴¹

Huaycán es una quebrada que está ubicada en el extremo este del distrito de Ate Vitarte, al este de las ruinas incaicas que llevan el mismo nombre y en las faldas de los cerros Fisgón y Huaycán. A la altura del kilómetro 16,5 de la carretera central, existe un desvío al lado derecho, que permite el ingreso a la comunidad a través de una carretera asfaltada, pasando por las Urbanizaciones Las Praderas de Pariachi y El Descanso. Se observa un arco de concreto donde se lee: “Bienvenidos a la Ciudad de la Esperanza”. Esta es la señal del ingreso a Huaycán.

Durante la gestión del alcalde izquierdista Alfonso Barrantes Lingán, en mayo de 1984, se inaugura un proyecto denominado Programa de Habilitación Urbana del Área de Huaycán (PEHUH), que tenía como objetivo habilitar la quebrada como zona habitable para la población migrante emergente. Para ese momento, ya existía un movimiento organizado que había intentado habitar la zona desde 1982, época en la que se habían formado algunos asentamientos humanos. El alcalde comprendió que este movimiento era multitudinario y tomó la decisión de habilitar la quebrada para su ocupación, encargando a personal especializado para que atendiera el caso Huaycán con miras a hacer un proyecto de vivienda popular.

⁴¹ Citada en *Huaycán, Memorias de un pasado, identidades de un presente*, p. 141.

Sin embargo, la urgencia de vivienda y la lentitud de las obras originaron que se realizara una toma pacífica de tierras el 15 de julio de 1984, antes de que finalice el PEHUH. Hubo muchas movilizaciones cuya finalidad fue la de solicitar los servicios de agua y desagüe, electricidad y título de propiedad. Actualmente, Huaycán tiene más de 160 mil habitantes divididos en zonas desde la letra A hasta la Z. Cada una se subdivide, a su vez, en unidades comunales de vivienda (UCV) y unidades de vivienda comercial (UVC). Huaycán, denominada hoy comunidad urbana autogestionaria (CUA), es un pueblo que luchó para lograr consolidarse como tal, a base de sacrificios y marchas, e incluso con la muerte de muchos dirigentes.



ARPILLERA 5: EN QUÉ HECHOS HISTÓRICOS DE LA COMUNIDAD PARTICIPAMOS

“Aparte de trabajar, salimos en marchas para reclamar nuestros derechos de agua, de luz, la titulación de nuestros terrenos. Hubo represión, maltrato. Teníamos miedo recordando lo que nos pasó en nuestros pueblos. En esa marcha, murió un dirigente”.

Llegada la ocasión, fue notable la organización mostrada en las calles, poniéndose un cuidado especial en la identificación de los asistentes, en la conformación de los contingentes (que fueran de una misma zona) y en la confidencialidad de la trayectoria. La movilización fue duramente repelida por la policía con gases lacrimógenos y vehículos contramanifestaciones, uno de los cuales atropelló a dos vecinos, matando a Rafael Flores Echevarría y dejando minusválido a “Luis”. Además de estas pérdidas, la policía detuvo entre 200 y 300 manifestantes. La jornada obtuvo el éxito esperado. A los pocos días el presidente Alan García convocó al alcalde Jorge Del Castillo para dar luz verde a las peticiones de Huaycán, licitando las obras requeridas, incluso sin proyectos correspondientes, y agilizando los trámites de titulación. (CVR: 2003)

Las socias de la asociación Mama Quilla recuerdan esta movilización con una gran tristeza por la pérdida de dos dirigentes, así como por la represión de las que fueron víctimas durante la misma. En las dos ocasiones en las que escuché a Felícita Loayza dando su testimonio públicamente con las arpilleras, pude observar que, si bien la narración de este cuadro en particular está marcado por el recuerdo de la muerte de los compañeros dirigentes, pone énfasis en que fue gracias a la organización masiva de los pobladores que se logró la consecución del agua y la luz. En esta arpillera, salen a relucir recuerdos concretos como la caminata larga que tuvieron que enfrentar desde el óvalo Santa Anita hasta la plaza San Martín; así como también la añoranza por un nivel organizativo sólido que nunca más han logrado conseguir; dado que, como estipula el Informe Final de la CVR, nunca más se pudo hacer en Huaycán una movilización de esa magnitud.

El Informe Final de la CVR establece, también, que el PCP/SL intentó capitalizar otras movilizaciones anteriores que no tuvieron éxito en el pliego de demandas; pues habían infiltrados militantes que incluían otras peticiones en la agenda, pasando por encima de acuerdos tomados en asambleas y enturbiando el pliego de reclamos de los pobladores de Huaycán. Esto alimentó la estigmatización que se tejió mediática y políticamente sobre la zona.

Esta movilización que se hace explícita en esta arpillera es histórica para Huaycán, puesto que los pobladores tuvieron especial cuidado en repeler intervenciones senderistas, mantener el secreto del recorrido de la marcha, así como de asegurar la participación obligatoria de un miembro por familia en las UCV. Lo que evitó que se polarice el propósito de la movilización hacia otros ajenos al bienestar de la comunidad.

Por otro lado, las Mama Quillas ven este episodio como un éxito en el sentido de que fue la primera vez que los pobladores de Huaycán logran ser escuchados y atendidos en sus demandas. De alguna manera, lograron ser reconocidos por el Estado como ciudadanos con derechos. Esto contribuyó al fortalecimiento de las diversas organizaciones y movimientos sociales y políticos al interior de Huaycán, no solo a los reclamos y demandas hacia el Estado peruano, sino también para hacer frente al PCP-SL.

En este cuadro, también se pone en evidencia el trastocamiento de los roles del que habla Coral. Ya que, en función al progreso de la comunidad, las mujeres tuvieron que organizarse asumiendo cargos y dirigencias en espacios destinados a la sobrevivencia pero que cobraron relevancia política en Huaycán.

En este sentido, el Informe Final de la CVR señala que la presión por el control de estos espacios provenía tanto del gobierno como del PCP-SL:

Tanto el vaso de leche como los comedores populares funcionaban por zonas, en cada una de las cuales había una junta directiva encargada de organizar la preparación de los alimentos. Pero en 1990, con el ingreso de Fujimori al gobierno, los comedores populares comenzaron a adquirir mayor notoriedad. Si durante el gobierno del APRA el acaparamiento de los puestos se hizo a través del PAIT, durante el de Fujimori fue a través de estas organizaciones de apoyo a la extrema pobreza, incrementándose exponencialmente y con ellos los problemas por el intento de manipularlas. La presión hacia las dirigentas fue tanto del PCP-SL como del gobierno. El primero exigía la relación de las personas, para hacerles seguimiento, y el segundo las desplazaba de los cargos bajo la amenaza de recortarles las raciones de alimentos y de negarles el ingreso a los centros acopiadores. (CVR:2003)

Por otro lado, Henríquez y Mantilla (2003) sostienen que los liderazgos femeninos jugaron un papel protagónico en la lucha contra el PCP –SL. Por otro lado, el Informe Final de la CVR establece, también, que las líderes y dirigentes femeninas fueron blanco de asesinatos y atentados por parte del grupo subversivo.

Un caso emblemático en Huaycán es el de Pascuala Rosado quien fue fundadora de la CUA Huaycán en 1984 y quien, a principios de la década, asumió cargos dirigenciales en comedores populares y promoción de salud. En 1991, fue elegida Secretaria General de la CUA Huaycán, remplazando al camarada “Arturo” líder visible del PCP/SL. Al día siguiente de su elección, sentó posición sobre la que sería su actitud frente al PCP/SL. Estas fueron sus declaraciones al diario La Republica:

El propósito de los senderistas es atemorizar a la población, amedrentarlos con el fin de estar aquí e imponer sus ideas y sus métodos (...) Yo voy a combatir al terrorismo con otras armas. (...) El senderismo tiene su caldo de cultivo en la pobreza, en la gran desocupación existente, en la falta de trabajo. Nosotros creemos que si damos fuentes de trabajo a la población, ésta contará con recursos económicos y desaparecerá ese caldo de cultivo.

Luego de amenazas y atentados frustrados contra su integridad física, Pascuala Rosado se exilia en Chile durante un año y seis meses. En 1995, regresó a Huaycán donde es asesinada por militantes del PCP/SL, quienes, luego de dispararle en la frente, dinamitaron su cuerpo.

La CUA Huaycán fue un proyecto de vivienda que surgió desde la Izquierda Unida. Por ello, los liderazgos y dirigencias de las UCV fueron asumidos por militantes de partidos de izquierda. Cuando el proyecto se empieza a inscribir y empadronar en el Municipio de Lima, Patria Roja entra a disputar liderazgos políticos, logrando ocupar algunos terrenos que conforman el asentamiento humano Horacio Zevallos. Fue así como las divisiones políticas de tradición izquierdista empezaron a construir sus bases. Este fue uno de los factores por los que el PCP-SL encontró en Huaycán un terreno ideal para llevar cabo su plan estratégico de llevar su lucha del “campo a la ciudad”.

Para entender mejor el contexto en el que el PCP-SL ingresa a la CUA Huaycán, presento los siguientes párrafos contenidos en el capítulo que corresponde a la violencia en Huaycán, dentro del Informe Final de la CVR:

El cono este de Lima Metropolitana fue el principal escenario de la violencia política en la capital. En primer lugar, por las consideraciones estratégicas en el ámbito urbano que identificó el PCP-SL en el marco de su denominado «equilibrio estratégico», entre las que destacaban el hecho de ser una zona donde se localizaban sectores obreros con larga tradición organizativa, un considerable número de asentamientos humanos de reciente creación y una vía importante de abastecimiento para la ciudad.

En segundo lugar, porque dada la importancia de la presencia subversiva en esta zona de Lima, la política contrasubversiva llevada a cabo desde 1988 la consideró como prioritaria para sus objetivos. De esta manera, se instalaron dos bases militares y fue el lugar donde se iniciaron los operativos de rastrillajes.

Entre los diversos escenarios locales que compuso la violencia política en el cono este de Lima destacan, sin lugar a dudas, dos de ellos: la Comunidad Autogestionaria de Huaycán y la Asociación de Vivienda Jorge Félix Raucana.

Los asentamientos humanos de Huaycán (1984) y Raucana (1990) fueron creados en distintos momentos, pero comparten una característica: existieron en la imaginación de sus promotores políticos antes de hacerse realidad. Huaycán fue un proyecto concebido por la Izquierda Unida, desde la Municipalidad de Lima. Raucana fue, por otro lado, un asentamiento humano concebido y organizado por el PCP-SL en función a sus objetivos políticos. (CVR: 2003)



ARPILLERA 6: VIOLENCIA EN HUAYCÁN

“Y acá también vivimos la violencia, entraban y quemaban el Enatru. Quemaron llantas y, en el cerro, pusieron su símbolo de una bandera. Y los militares llegaron a Huaycán y con helicóptero sacaron la bandera de los terroristas. Después, se fueron a mirar lo que han quemado. Todas las personas se quedaban asombradas, asustadas y todos salían de sus casas. Con todo ese movimiento que hubo en su pueblo, vinieron con temor y llegando acá también sintieron temor”.

Sobre los hechos de violencia en Huaycán, el Informe de la CVR estipula que:

El PCP-SL, que nunca había aportado una alternativa al Proyecto Huaycán, se hacía presente ofreciendo a los pobladores el argumento de que las necesidades cotidianas debían ser resueltas apelando al recurso de la violencia. Pero en la práctica sus acciones fueron contrarias a los intereses de la población, como la quema de ómnibus de la ENATRU, imprescindibles para desplazarse en busca de trabajo y abastecimiento. Por otra parte, la autogestión era, según el PCP-SL, un mecanismo del sistema al que tenía que destruirse cediendo paso a un elemental y nunca bien explicado «autosostenimiento», de la misma manera como lo habían impuesto en las comunidades campesinas de la sierra.

La quema de los buses ENATRU, la quema de llantas y el bloqueo de caminos con piedras graficados en la arpillera son un referente en la memoria sobre el accionar senderista que hizo peligrar la supervivencia y el cotidiano de las mujeres de la asociación

Mama Quilla. Felícita Loayza da cuenta que, en efecto, la quema de buses las perjudicaba, puesto que les impedía movilizarse, asistir a sus centros laborales y ganar el dinero que les permitía darle de comer a sus hijos.

Por otro lado, frente al accionar militar, las acciones derivadas de los rastrillajes son lo que ellas más recuerdan. No obstante, el Informe de la CVR identifica otro factor en el accionar de las FF.AA. que consistió en el clientelismo por lo que señala:

En cuanto a militares, hubo una combinación de actividades cívicas —como obras comunales, servicios médico y dental, corte de pelo, reparto de alimentos— con operaciones represivas, especialmente rastrillajes para ubicar y capturar a posibles subversivos y también a cualquiera que se oponía al gobierno, tildándolo de «subversivo».

Cabe mencionar que Huaycán, según un censo realizado a mediados de los noventa, fue fundado, mayoritariamente, por migrantes de segunda generación, es decir, por hijos de los migrantes masivos de la década de los cincuenta que se ubicaron en otros asentamientos humanos en Ate Vitarte. Sin embargo, es a finales de 1980 que los migrantes producto del desplazamiento forzado debido a la violencia en sus comunidades de origen empiezan a ubicarse en las zonas altas de Huaycán, junto con nuevos pobladores que, en su mayoría, estaban en una situación de pobreza extrema a diferencia de los pobladores antiguos ubicados en las zonas baja y media.

Es esta zona de Huaycán alto, sindicada como zona roja, la que fue blanco de rastrillajes y operativos por parte de los militares. A su vez, fue marginada por parte del resto de los pobladores de Huaycán, y fue donde se asentaron las “escuelas populares” del PCP/SL.

El informe sobre indocumentados de Huaycán y el vínculo con el CAI señala lo siguiente con respecto a la ubicación estratégica de la zona:

Según las memorias expresadas, son las zonas altas, lugares donde fueron a vivir los desplazados, donde Sendero Luminoso realizaba ‘embanderamientos’. Esto se podría explicar por la ubicación estratégica de la zona.

Sumado a esto, el enfrentamiento entre grupos alzados en armas y agentes del Estado no solo produjo resquebrajamientos a nivel organizativo, puesto que los dirigentes fueron

amenazados o asesinados; sino que, a nivel estructural, son quemados y arrasados centros comunitarios y municipalidades desapareciendo con ellos todo tipo de documentación y certificación sobre la identidad legal de los habitantes de Huaycán.

1.4 Sin documentos somos como sombras

El Informe Final de la CVR estipula que hay una relación directa entre la pobreza, la violencia política y el alto índice de indocumentados en Huaycán. Por eso que, en el año 2006, en respuesta a las recomendaciones del Informe Final de la CVR sobre reparaciones a comunidades de afectados por la violencia, se implementó el programa “Sin documentos somos como sombras”. Esta iniciativa fue liderada por las ONG Aspem y Aprodeh, y su objetivo principal fue “contribuir al ejercicio del derecho a la identidad de los niños, niñas y mujeres, con prioridad de los desplazados de la CUA Huaycán”⁴².

Raquel Palomino, comunicadora social encargada de ejecutar el proyecto de derechos humanos en Huaycán, identificó una serie de necesidades en base a investigaciones preliminares hechas para el Informe Final de la CVR y para el proyecto “Sin documentos somos como sombras”⁴³; asimismo, se basó en entrevistas a dirigentes y actores sociales claves de la zona. Las necesidades identificadas son las siguientes:

- a) La necesidad de fortalecer la construcción de una identidad colectiva en la que se exprese su pasado organizativo ante la construcción de una identidad estigmatizada como ‘Zona Roja’;
- b) la necesidad del reconocimiento- autoreconocimiento del rol cumplido por las mujeres desplazadas en la historia de Huaycán y su contribución en la consecución de derechos y logros alcanzados por la comunidad ante la discriminación y estigma construido sobre su identidad, por su condición de desplazadas y,
- c) la necesidad de fortalecer en los niños y niñas la formación de una identidad colectiva que reafirme su pertenencia a la comunidad donde actualmente viven, a través de la difusión y enseñanza de la memoria histórica de Huaycán. (2008: 143)

Efectuado este diagnóstico, se decidió poner en marcha un proyecto de recuperación de memoria colectiva en la CUA Huaycán, en el que se contribuya con el fortalecimiento de identidades individuales y colectivas. Para este fin, se identificó un grupo de mujeres que

⁴² Proyecto ejecutado por APRODEH, ASPPEM y SUYASUM, Financiado por la UE, en la Comunidad Urbana Autogestionaria de Huaycán

⁴³ Para efectuar el diagnóstico se basó en el documento producto de la investigación previa que se hizo para la CVR en el área de episodios emblemáticos de la violencia, es: “El caso de la comunidad autogestionaria de Huaycán”. Eduardo Toche y Susana Ilizarbe. Área de esclarecimientos de hechos en la CVR, 2002.

ya estaban organizadas en una asociación, es Mama Quilla, con las que las ONG ASPEM, APRODEH y SUAYASUM deciden trabajar a modo de talleres en los que se desarrollaron temas referidos a derechos humanos, memoria e identidad.

El canal de expresión elegido para la expresión de sus memorias, en acuerdo con ellas, fue la arpillera, se eligió este vehículo de la memoria respondiendo a las necesidades actuales de las mujeres en capacitarse en técnicas manuales como medios de generación de ingresos. Esta memoria colectiva deberá ser el instrumento que permita dar a conocer la verdad de las mujeres desplazadas, promover a que se reconozca-autoreconozca su rol en la comunidad y con él a construir una identidad de reafirmación local e individual como mujeres organizadas y luchadoras frente a quienes el estado tiene pendientes los derechos de verdad, justicia y reparación. (Palomino:2008).

Catherine Meza, socióloga y asistente del proyecto, señala que lo que se quería trabajar con ellas era reforzar su identidad por medio de la reivindicación de su papel organizativo. De esa manera, se buscó hacer de Huaycán la comunidad autogestionaria que es ahora, dando a conocer la historia de lucha de la comunidad a otras zonas de Huaycán y, luego, a otros lugares del Perú⁴⁴.

En este sentido, Meza señala que se pensó en una técnica que las obligue a trabajar de manera conjunta, ya que lo que se quería, en un primer momento, era reconstruir una memoria y reforzar una identidad colectiva. Palomino establece, también como motivo principal, la necesidad de capacitarlas en trabajos y técnicas manuales que pudieran ser fuentes de ingreso en un futuro. Además, producto de su observación realizada en visitas previas a Huaycán, había podido notar que ellas cargaban siempre algún tejido en las manos. Por estas razones, ella les propuso esta idea para, de ese modo, articular sus labores cotidianas como medio para la configuración de sus memorias.

Además, hay que considerar la dificultad de expresar con palabras hechos dolorosos que corresponden a traumas de guerra. Al respecto Roberta Bacic, establece lo siguiente:

Existe una creciente tradición en el uso de la artesanía manual o textil para expresar hechos de represión, violencia y trauma. Muy en particular la represión vivida por grupos indígenas, comunidades locales de base, y minorías durante guerras civiles, conflictos armados o periodos de transición. El trabajo manual permite expresar experiencias que son difíciles o imposibles de

⁴⁴ Entrevista Catherine Meza, Junio del 2010

comunicar con palabras. (Bacic:2003).

Tanto las socias de la asociación Mama Quilla como las encargadas de implementar los talleres con la asociación están de acuerdo en que la técnica de arpillería fue elegida por consenso de ambas partes. No obstante, hay que mencionar que las integrantes de la asociación no tenían conocimiento previo de la técnica, y que fue Raquel la que, entre otras opciones, les propone la arpillería como posibilidad de soporte para sus memorias. Al respecto, Felícita señala lo siguiente:

“[L]a idea ha sido más que todo de Raquel y Cathy. Ellas nos han dicho ‘¿por qué no hacen una historia de ustedes? De repente, un libro; de repente, arpillera. Ustedes vean qué quieren hacer’. Entonces, esa idea de ella ¡uy! nos impactó. Nos gustó. Entonces, dijimos: ‘¿cómo es las arpilleras? Nosotras no conocemos’. Entonces, nos cuenta la historia que esas arpilleras venían de Chile. Entonces, agarramos [dijimos]: ‘si nosotras hacemos esto ¡uy! más fácil sería porque nosotras conocemos todo esto: cómo hacer los árboles, las frutas del pueblo, los animales, paisajes, chacras’. ‘Para nosotros es sencillo’ dijimos. Pero era difícil de aplicarlo, porque nunca lo habíamos hecho”⁴⁵.

Es en este contexto que se ofrece el taller en el que se elabora la serie de siete arpilleras. Las mismas en las que las señoras de la asociación Mama Quilla dan testimonio de su historia de lucha a lo largo de veinte años: desde 1987, año en que llegaron a Lima, hasta 2007, en el que se implementa el proyecto de indocumentados en Huaycán.

El taller se llevó a cabo a lo largo de un año y estuvo estructurado dos partes. En la primera parte, se les brindó información sobre sus derechos humanos. De esta forma, se les hizo ver la importancia de conocerlos y defenderlos para el ejercicio pleno de sus derechos ciudadanos. La segunda parte estuvo dedicada a reconstruir la memoria e identidad colectivas del grupo a través del “volcar sus memorias” en la técnica de arpillera.

La serie de siete arpilleras tuvo, como primer objetivo, reconstruir la memoria social de las mujeres del colectivo en relación a su proceso de desplazamiento, su lucha contra la violencia y su capacidad organizativa para salir adelante a pesar de los hechos dolorosos por los que tuvieron que atravesar. En segunda instancia, se buscó dar a conocer a sus

⁴⁵ Entrevista con Felícita Loayza, Huaycán, julio de 2010

hijos y a las nuevas generaciones sobre esos sucesos en la CUA Huaycán.

Raquel Palomino señala que es la agencia de las mujeres de la asociación la que quieren levantar como eje de reconstrucción de la identidad y la memoria de la comunidad en el proyecto. Es así que las responsables del taller decidieron, conscientemente, no hurgar a profundidad en los hechos de violencia particulares de las que fueron víctimas, a menos que ellas quisieran hablar.

Cada arpillera relata lo que ella considera que fueron los momentos más resaltantes de la historia de la asociación. La narrativa no necesariamente está estructurada de manera lineal en el tiempo. Sin embargo, cada cuadro da cuenta de un periodo que tiene un orden cronológico. Para que la historia que se cuenta en la serie tenga sentido, es necesario que sea vista en el orden correcto. Cada arpillera tiene un título y una leyenda que refuerza el discurso visual de cada cuadro.

La serie de las siete arpilleras fue realizada de manera colectiva durante la segunda hora del taller de DDHH que estaba destinada a poner en “práctica” lo discutido y desarrollado en la primera parte teórica. En la que, entre otras cosas, les hacen ver la importancia de la memoria colectiva del grupo para aprender de sus propias experiencias, fortalecer la asociación y ser capaces de asumir retos colectivos futuros.

Raquel Palomino señala que, en primer lugar, se les pidió identificar los sucesos que ellas consideraban claves en la historia de la asociación. Surge, entonces, una primera discusión en torno a lo que sería importante plasmar en cada una de las arpilleras. De esta manera, determinan colectivamente y en este orden los siguientes puntos como sucesos o etapas que fueron determinantes en la historia:

7. **Cómo vivíamos en nuestra comunidad de origen y conocimientos:** corresponde a la etapa previa al desplazamiento.



8. **Violencia en nuestras comunidades de origen:** identifican las causas por las que se vieron obligadas a abandonar sus pueblos.



9. **Cómo vivíamos al llegar a Huaycán:** grafican las condiciones en las que les tocó vivir cuando llegan a Lima y se asentaron en Huaycán.



10. **Qué hicimos con los vecinos por nuestra comunidad:** resaltan el papel que tuvo la organización en las labores comunales para levantar la CUA Huaycán.



11. **En que hechos históricos participamos:** identifican la marcha de reclamo por desagüe y luz como un hecho emblemático en la historia de la comunidad.



12. **La violencia en Huaycán:** Plasman los hechos de violencia ejercidos por parte de los militares y los militantes del PCP SL.



13. **El futuro que queremos:** Cómo ellas ven Huaycán en un futuro.



Es interesante ver, en esta narrativa propuesta por ellas mismas, cómo se han mezclado hechos concretos con etapas. Asimismo, hay etapas que establecen narrativas ordenadas cronológicamente permitiendo ver un “antes” y un “después”, como el caso de la primera arpillera que establece un estado previo al CAI y la última que es la proyección a futuro. Sin embargo, existen otras que plasman etapas que, de acuerdo a la historia de Huaycán y de la violencia en la zona, probablemente han ocurrido paralelamente, como las labores realizadas para levantar la comunidad y aquellas que ilustran la violencia del PCP-SL, así como los rastrillajes de los militares en Huaycán.

Por otro lado, también se identifican hechos concretos como la marcha por los derechos, pues esta arpillera no representa una etapa en la que se hicieron muchas movilizaciones sino se refiere a una en particular que fue emblemática para la comunidad y aparece en la historia oficial como un punto importante para Huaycán.

Entonces se mezclan en esta narrativa varios registros, por un lado, la historia particular del grupo de mujeres desplazadas que conforman la asociación Mama Quilla, por otro, la historia local que involucra a la CUA Huaycán como comunidad y por último una narrativa que las ubica dentro de la historia del CAI en el Perú.

Es en estos registros que se ubican entre lo individual, local y global que negocian a través de la pieza entre lo público y lo privado, la pieza ubica a las integrantes de la asociación Mama Quilla como sujetos activos dentro de su misma asociación, cómo personajes claves en la formación de la CUA Huaycán y como actores sociales en un escenario más global de la guerra interna que vivió el Perú durante 20 años.

Es la segunda parte de este proceso que desarrollaremos a continuación, tratando de descifrar como es que se construye la memoria colectiva de las Mama Quilla a través de la implicancia de un “hacer” y que agencia les otorga este producto en el espacio público.

Capítulo II

Memorias Rebeldes: Otras formas de recordar

*Cuando nos hemos dado cuenta_lo que hemos elaborado,
nuestra historia ... los cuadros era lo que
nosotros habíamos pasado_y eso resulta siendo como una terapia
cuando nos hemos dado cuenta bien ya nos sentíamos mas aliviadas
mas libres de todo lo que teníamos adentro, entonces nos preguntábamos,
cada una de nosotras decíamos, este será el tratamiento psicológico?
Porque ahora me siento mejor.⁴⁶*

Esta segunda parte de la investigación está organizada en tres partes. En una primera desarrollaremos el vínculo entre “el hacer” colectivo de la pieza de arte y la forma en como esta actividad física reconstruye de una manera particular la memoria de un grupo social, es decir, nos detendremos en las implicancias del proceso de realización de la arpillera.

Si bien este grupo de piezas se elaboraron durante el año 2008 y no existe un registro visual del taller que se implementó en Huaycán en aquellas épocas, hemos tratado de reconstruir el proceso creativo de la pieza a través de los testimonios de las mujeres que crearon los cuadros bordados y de la observación de quienes guiaron el taller. Por otro lado, durante las visitas a Huaycán también observamos el comportamiento y la relación del colectivo al momento de realizar otras arpilleras para propósitos comerciales lo que nos fue útil para establecer vínculos entre el proceso físico del “hacer” y la socialización de la memoria.

En una segunda parte analizaremos la memoria invisible que subyace detrás de los cargas morales que están detrás de cada agenda de los actores sociales que participan de este proceso de reconstrucción de memoria colectiva, es decir trataremos de comprender cómo la relación institución, asociación de víctimas y sociedad civil dan como resultado una memoria que se regula y se negocia respondiendo y construyéndose en función a los intereses y demandas de los interlocutores y de los contextos políticos y sociales.

Una tercera parte del capítulo corresponde a los espacios de exhibición, la agencia

⁴⁶ Felicita Loayza, Huaycán, Julio 2010

política que la pieza otorga a las integrantes del colectivo al servir como instrumento para visibilizar sus demandas en el espacio público, así como un medio para dar a conocer a otros sobre la heroicidad y valentía con la cual enfrentaron hechos tan dolorosos y difíciles. Es así que la pieza no solo las empodera discursivamente si no se vuelve un nexo entre ellas y otras zonas de Huaycán y de la sociedad civil.

Entonces en este segundo capítulo lo que queremos es focalizarnos en los ámbitos privados de la realización de la pieza, en como las memorias son socializadas y “sentidas” en el proceso y en el momento del “hacer”, en ese otro ámbito público en el que la memoria es mediada por otros discursos que dan como resultado la narrativa que la pieza presenta y en cómo se recolocan y reubican las arpilleras en esta constante tensión.

2.1 In-corporando la memoria

Diana Taylor señala que la confusión que produce la palabra performance, dada la amplia gama de significados que encierra el término es la clave para esta haya sido considerada como un campo de estudio, algunos de los significados que se han usado para remplazarla son: teatralidad, espectáculo, acción y representación, aunque la “performance” no se reduce ni se define a, ni por ninguno de estos términos. (Taylor: 2005)

Para Diana Taylor, la performance se trata de un término que connota de manera simultánea : proceso, práctica, episteme, forma de transmisión de conocimiento, logro o habilidad y es a su vez un medio para intermediar con el mundo, en este sentido Taylor propone que el estudio de la performance nos permitiría pensar en lo que ella llama “embodied practices” que traduciremos de manera arbitraria como prácticas incorporadas/corporalizadas y estas jugarían un rol fundamental en la transmisión del conocimiento social y la memoria, así como en la consolidación de identidades en las sociedades.

Taylor entonces, pone el énfasis en la cultura corporalizada/incorporada sobre lo discursivo, es decir propone los patrones de expresión cultural como escenarios que no reducen los gestos y las prácticas corporalizadas/incorporadas a la descripción narrativa. En este sentido, durante y después del conflicto armado interno en el Perú, muchas fueron las expresiones culturales que sirvieron como vehículo de construcción y transmisión de memorias de la guerra.

Al respecto un caso interesante de traer a colación es el de la investigación en proceso

sobre los carnavales de folklore en la comunidad de Hualla del historiador Renzo Aroni, en el 2010 Aroni colaboró en una investigación para el Equipo Peruano de Antropología Forense (EPAF) sobre personas desaparecidas producto de la violencia en esta comunidad Ayacuchana localizada en la provincia de Fajardo, la resistencia de los pobladores para hablar sobre el tema puso un limite en las posibilidades de profundizar en el estudio, lo interesante es que un año después Aroni volvió a la misma comunidad esta vez para realizar un documental sobre los carnavales y se dio cuenta que fue a través de la música que los pobladores testimoniaban sobre sus experiencias de la guerra y que, al realizarles las entrevistas sobre las canciones, estos conversaban espontáneamente sobre sus familiares desaparecidos a diferencia del año anterior cuando se les preguntaba directamente sobre la guerra, al respecto Aroni señala :

Estas manifestaciones de cultura expresiva subsistieron, a pesar de los problemas de la violencia política, entre los años 1980 y 2000, que azotó principalmente el ámbito rural ayacuchano, causando la muerte o desaparición de muchas personas, y rompiendo los lazos y redes sociales construidas históricamente. Por el contrario, los concursos fueron un espacio de encuentro de resistencia cultural, no solo por la nostalgia del terruño y la experiencia de la vida en el campo, sino también como una manera crítica de expresar el descontento social y político en los tiempos de crisis. Hoy se recuperan, reactualizan y relocalizan continuamente sus expresiones musicales, evocando los pasados remotos más que el pasado reciente dificultoso.⁴⁷ (Aroni:2011)

Algunas de estas prácticas artísticas/culturales que desde diversas técnicas y formatos tematizaron el conflicto armado interno peruano y sirvieron para canalizar, comunicar y expresar la memoria de la guerra han sido materia de extensas investigaciones como es el caso de los retablos ayacuchanos sobre los que la antropóloga Maria Eugenia Ulfe investigó durante muchos años, ella señala que si bien solían ser usados para retratar costumbres y paisajes también problematizaron la situación del campesino y del indígena y durante los años de violencia y se convirtieron en un soporte sobre el que se escribieron las memorias colectivas de las comunidades rurales.

Al respecto señala :

“Eran años donde lo que más destacaban eran retablos con evocaciones costumbristas -fiestas y eventos que retrataban a un indígena enquistado en el tiempo, como objeto exótico de investigaciones y celebraciones nacionales. Don Florentino y sus hijos imprimen temporalidad en su obra; además de representar al indígena peruano y sus costumbres, lo sitúan en su problemática

⁴⁷ Investigación en proceso sobre los carnavales de Hualla próxima a publicarse en Agosto del presente año

social. De esta manera, convierte al retablo en un vehículo de opiniones sociales y políticas. Basándose ya no solo en su experiencia personal, se interesan por leer y retratar lo que sucede a su alrededor. Ahí están como ejemplos sus retablos como La Leva, El Juicio Final, Mártires de Uchuraccay y sus cruces como la de Almas y Catorce Estaciones. Esta preocupación por recrear experiencias personales o compartidas lo ha llevado en los últimos años a crear retablos como Verdad y Justicia Para Todos y un retablo basado en el trabajo de la Comisión de la Verdad y Reconciliación". (Ulfe:2005)

Otro caso estudiado desde la antropología es el de las Tablas de Sarhua, técnica considerada dentro del arte popular, la antropóloga Olga González describe como se reconstruye la memoria colectiva de la comunidad ayacuchana de Sarhua a través de la serie "Pirak Causa", veinticinco tablas realizadas colectivamente por el ADACP, (Asociación Peruana de Tablistas de Sarhua) conformada por sarhuinos migrantes, asentados en la zona sur de Lima en el distrito de Chorrillos. Ellos realizan la pieza reconstruyendo la historia de la comunidad a partir de los viajes que realizaban constantemente desde Lima a su pueblo, es en este ir y venir que elaboran el "Pirak Causa" la memoria colectiva de Sarhua. (González: 2011).

En otra dirección, ya que se trata de procesos impulsados por instituciones y no iniciativas individuales o colectivas de la misma comunidad, podemos mencionar también el concurso de pintura campesina Yuyarisun este es "un archivo de testimonios de comuneros y comuneras de Ayacucho y Huancavelica, que dan cuenta de la violencia política del Perú de las dos últimas décadas"⁴⁸. Este concurso fue promovido en la década del noventa por la organización no gubernamental SER (Servicios Educativos Rurales) y tuvo un precedente en 1984 en el que también se realizó un concurso de pintura campesina pero que a diferencia de Yuyarisun no tuvo como premisa la violencia como eje temático del concurso sin embargo este salió a relucir espontáneamente en muchas de las pinturas y dibujos.⁴⁹

Si bien estos casos mencionados responden a momentos, espacios y dinámicas distintas, comparten el uso del arte como una metodología performativa (adscribiéndonos a la definición de Taylor de performance) para la re-construcción de la memoria colectiva de comunidades particulares, hay que tomar en cuenta sin embargo que hay mucha más complejidad en cada uno de los ejemplos mencionados puesto que están inmersos en lógicas de acción, inherentes a las técnicas, a la cultura de cada comunidad, al nivel de

⁴⁸ En www.yuyarisun.rcp.net

⁴⁹ Véase también el artículo de Cynthia Milton, "Images of the truth. Art as a medium for recounting Peru's internal war"

participación de instituciones, colectivos de artistas y a la organización política y social de los actores sociales.

En “Arte y Agencia” Alfred Gell argumenta que el “doing”⁵⁰, que traduciré como “la acción de hacer” piezas de arte, desarrolla una agencia propia e independiente que trasciende al universo físico“, es decir a la pieza misma, por otro lado Gell también habla provocadoramente de “vidas y familias” de las imágenes en los cuáles esta interacción entre sujetos y objetos es una calle de dos direcciones en la cual es imposible distinguir con certeza donde se encuentra la agencia (Gell: 2008 :16, 18), en todo caso sería una agencia que se negocia y se transforma en función a los procesos inherentes, al hacer, vender, consumir, comprar o mostrar (Ulfe :2005)

El punto en el que queremos focalizarnos es en el “doing”, es decir, “el hacer agencia” a través de la práctica performada (Taylor : 2005) de hacer la pieza, el estudio de la performance, nos permite tomar en cuenta estas prácticas artísticas y culturales como prácticas corporalizadas de performar memoria que se instauran como materiales válidos en la trasmisión de conocimiento y como metodologías prácticas de aprendizaje social, como señala Taylor, la performance no es sólo un objeto de estudio o una categoría de análisis sino un acto que produce conocimiento en sí mismo, pero a su vez modifican y transforman la propia organización (Gell : 2005)⁵¹

Ahora bien, volviendo al caso del colectivo de arpilleras Mama Quilla, Catherine Meza señala que al implementar la hora práctica de taller trataron de encontrar una forma alternativa a la oralidad y la escritura en la que las mujeres de la Asociación pudieran testimoniar, el uso de la técnica textil, como hemos señalado en el primer capítulo ha sido usado en diversos proyectos de recuperación de memoria colectiva y es que las implicancias de esta técnica en particular están estrechamente vinculadas al género y la cultura, Raquel Palomino respondió lo siguiente a la pregunta de cómo nació la idea del uso de la arpillera :

[...] porque conocía de la técnica y como en algo conozco la cultura andina, se que las mujeres andinas siempre están con la costura, con el tejido, no es cierto? Entonces como buscas un medio

⁵⁰ Para Gell la acción de hacer implica que un acontecimiento es una “acción” o expresión de estados o atributos intencionales de algún agente, el autor emplea el término agencia con la valoración del término en inglés agency (propiedad o cualidad de agente, el que hace).

⁵¹ Gell concibe el Arte también como un medio por el que los seres humanos alegorizan los principios fundamentales de sus organizaciones sociales, otro de los atributos concedidos a una obra de arte sería la “agencia secundaria” , entendida como la capacidad de modificar y afectar la vida de sus creadores p. 40-63.

de comunicación que canalice tu memoria y que no te sea ajeno?, que no sea impositivo (...) el proyecto no me decía elabora la arpillera me pedían conclusiones entonces que medio no? y además cuando iba las primeras veces a hablar con ellas veía que tejían ellas y entre ellas tenían su tejido...”⁵²

Razones similares a las que mencionó la señora Cipriana respecto a como surgió la idea de elaborar la arpillera de COFADER, si bien en la entrevista Palomino señala que no existía en la Asociación un conocimiento previo de la técnica, Felicita a su vez menciona que les propusieron otras opciones para reconstruir sus memorias, como el dibujo o la realización de un libro y ellas colectivamente eligieron la técnica de arpillera⁵³.

Diana Taylor también señala que si la “performance” es un comportamiento expresivo entonces inevitablemente la naturaleza de esta tendría que estar relacionada al género y la etnicidad, pues nuestras acciones son producto de nuestra identidad cultural en gran parte definida por nuestros roles de género y pertenencia a grupos sociales determinados. Es así que Taylor relaciona directamente el género y la raza con la transmisión del conocimiento y de la memoria ya que para ella los cuerpos que participan en la transmisión de conocimiento y memoria son ellos mismos un producto de ciertos sistemas taxonómicos, disciplinarios y mnemónicos, en los que el género y la etnicidad tienen una relación directa en el impacto y en las técnicas de transmisión de grupo a grupo. (Taylor ; 2005).

Hay que tomar en cuenta que si bien las mujeres no fueron las principales víctimas mortales de la guerra, fueron las sobrevivientes y quienes se organizaron en asociaciones para la búsqueda de sus familiares y demandas de justicia y reparación, las primeras asociaciones de víctimas como son ANFASEP y COFADER Perú en Lima estuvieron conformadas en un 95% por mujeres, no es entonces fortuito el uso de técnicas textiles generalmente relacionadas a lo “femenino” en proyectos e iniciativas de recuperación de memoria.⁵⁴

⁵² Véase el documental adjunto.

⁵³ En “las Otras Memorias”, documental Karen Bernedo, 2010, www.museovirtualarteymemorias.pe

⁵⁴ Otras mujeres alrededor del mundo que han hecho uso de las técnicas textiles como forma de comunicación, denuncia o terapia en situaciones de conflictos armados son :

- países de Asia Central como: Tailandia, Laos, Birmania y Vietnam, las mujeres de las tribus Hmong hicieron uso de sedas, telas, y tejidos de algodón para narrar las memorias sobre los desplazamientos de la comunidad.
- Las exclavas sexuales filipinas, prisioneras de guerra de los soldados Japoneses durante la segunda guerra mundial y forzadas a prostituirse, hicieron uso de la elaboración de edredones para exigir sus demandas de reparación. Estos fueron mostrados en la conferencia Internacional sobre derechos de la Mujer de Beijing en el año 2000

Por otra parte esta técnica manual también les permitió evocar su relación con la tierra a partir de la recreación de sus espacios geográficos en la que estarían contenidos los recuerdos del paisaje, el clima y el color así como las labores de ganadería y agricultura a las que se dedicaban en sus comunidades esta práctica corporalizada de producir una pieza de arte les permitió conectar de manera física con esa memoria, Felicita señala :

“[...] si nosotros conocemos nuestros paisajes, nuestros animales, a eso es que hemos creado nuestras arpilleras porque nosotras conocemos como son, que color de animales, que color de paisajes, en que tiempo y en que estación entonces ha sido muy fácil para nosotras trabajar en arpillera”.⁵⁵

La elaboración de las siete piezas fue un proceso de aproximadamente 9 meses en el que primero concertaron colectivamente los momentos que ellas consideraban como mas importantes para consolidarse como el grupo que actualmente son, luego dibujarían en cartulinas esas situaciones para posteriormente convertirlas en los siete cuadros de arpilleras que fueron el producto final del taller. Raquel Palomino⁵⁶ resalta la importancia de que este proceso se hiciera de manera conjunta puesto que estaba dentro de los objetivos del taller la reconstrucción colectiva de su historia como Asociación de mujeres desplazadas.

2.1.1 El ritual de la creación colectiva.

En los procesos de construcción colectiva se desarrolla aquello que Victor Turner describe para los rituales como el *comunitas* o *communion* de personas, esto es la identificación de un grupo social determinado con una causa o historia específica (Turner: 1986). Para el caso de la producción de memoria que en este proceso de elaboración de arpillera se desarrolla encontramos que se lleva a cabo la construcción de una conciencia histórica compartida.

Para entender mejor las motivaciones de promover procesos de reconstrucción de memorias colectivas me gustaría enmarcar el significado de la misma en lo que propone Paul Connerton como “memoria social”, para el, esta sería necesaria para legitimar un orden social en el presente, por lo tanto sería una regla implícita que existiera una memoria compartida pasada que garantice este orden y esta sería la “memoria social”.

⁵⁵ Entrevista a Felicita Loayza, Huaycán , Julio del 2010.

⁵⁶ Entrevista con Raquel Palomino, octubre del 2010.

(Connerton ; 1989).

Sin embargo la memoria social de la CUA Huaycán es un caso bastante complejo, existe un discurso público afianzado por las narrativas del estado y los medios que han estigmatizado a la población de la comunidad asociándolos con el PCP-SL por ser Huaycán fué un escenario emblemático de la violencia política en la Lima, esta situación ha afectado en el autoestima de los pobladores, creando serios conflictos de identidad y mermando en la capacidad de establecer la memoria compartida necesaria para el orden social de la comunidad

A su vez dentro del mismo Huaycán como hemos señalado anteriormente, existen distintas experiencias, situaciones y visiones en relación a la guerra, esto trae consigo conflictos y diferencias sociales al interior de la comunidad. Los sectores adonde llegaron los desplazados de la violencia, sindicados como las “zonas rojas”, o “rinconcitos ayacuchanos” son hasta el día de hoy las más pobres económicamente y en infraestructura, siendo sus habitantes además discriminados por el resto de pobladores de la zona.

Es importante recalcar entonces que el proyecto “Sin documentos somos como sombras” trabaja en la reconstrucción de la memoria social-local de una comunidad particular de desplazados que habita una de esas zonas marginales, probablemente no hubiera dado el mismo resultado trabajar en las zonas bajas, pobladas principalmente por hijos de los migrantes de la primera ola migratoria de los cincuentas, ya que estos culturalmente ya son limeños, pertenecían a otra clase económica y social y fueron esas zonas las primeras en tener viviendas de material noble y en obtener servicios básicos, intentar reconstruir la memoria de todo el CUA Huaycán hubiera sido probablemente más complejo por la diversidad cultural y social y es posible que no hubieran aparecido memorias tan particulares como las de la Asociación Mama Quilla que probablemente se hubieran confundido dentro de una gran narrativa de lucha y autogestión para hacer de Huaycán la comunidad autogestionaria que es ahora.

Paul Connerton señala que las memorias sociales tienen dos maneras de configurarse y sobrevivir y es a partir de , las “conmemoraciones” y del “cuerpo”, los ritos y espacios conmemorativos en este sentido se vuelven prácticas que generan hábitos que pueden desplazar otros ritos y construir nuevos tipos de memorias sociales, a su vez estos al convertirse en acción, adquieren la dimensión de la memoria física. (Connerton : 1989)

En este sentido se identificó la necesidad de reconfigurar la memoria social del colectivo a partir de la capacidad organizativa que tuvieron para enfrentar la violencia y sacar

adelante a sus familias y su comunidad, a través de una técnica que les permitiera “corporalizar” esa memoria.

Palomino menciona al respecto :

“[aca] encontré la necesidad de reivindicar la cultura organizativa de un pueblo como Huaycán que logró instalarse ahí y logró tener agua potable y logró tener luz y lograron lotizar sus tierras a partir de la lucha y la organización una cosa más política no?(...) y en ellas encontré el elemento de “Nosotras hicimos mucho” “si usted viera como estaba esto cuando llegamos” y encontré la necesidad de si “que los hijos no valoran lo que nosotras hacemos” no? ⁵⁷

El taller de arpilleras se realizó los Martes de cada semana, aprovechando las reuniones y dinámicas que ya tenían como organización, el taller se hizo a lo largo de 9 meses y las dinámicas en los que se desarrolló fueron el dividir el trabajo en dos partes. Las dos primeras horas, estuvieron dedicadas a capacitar a las mujeres en temas de memoria, identidad y derechos humanos, en esa parte, se establecieron dinámicas de grupo , como entrevistas colectivas, se revisó materiales escritos y visuales respecto al tema y se desarrollaron productos conjuntos como dibujos y escritos.

La última hora, estuvo dedicada a la elaboración de la arpillera teniendo una dinámica menos formal que la primera, un poco más relajada pues se trataba de que en una primera fase aprendieran la técnica y luego se dedicaran a la confección de su historia como desplazadas en la violencia.

Si bien no se puede desligar las horas teóricas del taller, de la confección de la arpillera, pues gran parte del discurso que ellas exponen en la pieza está mediado por la capacitación o empoderamiento sobre derechos humanos impartido por las ONG s que lideraron el taller , en esta parte nos centraremos en el “ritual” que se volvió reunirse cada martes, durante nueve meses, en el local comunal de la UCV 168 para colectivamente bordar lo que sería su historia como mujeres desplazadas en Huaycán.

Retomando lo propuesto por Connerton y Taylor en cuanto a la parte performativa que tienen los rituales en la configuración de la memoria social-colectiva, me gustaría relacionarlo con la implicancia que tiene la elaboración de una pieza de manera colectiva, es decir , las acciones periféricas que van sucediendo de manera de paralela a la producción del producto ya que son en gran parte esos procesos los que establecen vínculos performativos con el pasado y que vuelven la acción de “recordar”, una dinámica física, cuando pregunte a Catherine Meza, que era lo que ella recordaba más de ver a las

⁵⁷ Entrevista a Raquel Palomino , Jesús María Setiembre 2010

Mama Quillas confeccionando sus arpilleras respondió lo siguiente :

“[...] la parte más artístca testimonial... lo rico de estas arpilleras es que no es la verdad de una Mama Quilla, de una mujer de Mama Quilla sino que logra fusionar la memoria de 8 o 10 mujeres que se sentaron alrededor de estaa arpillera y bordaban entre ellas, comentaban, cantaban muchas de ellas, dialogaban entre ellas en una mezcla entre quechua castellano y se reían, muchas de ellas hacían bromas, habían momentos en que una que otra se ponía triste y entre ellas se daban ánimo, se abrazaban, la verdad es muy rico ver eso, porque cada arpillera representa meses de trabajo y horas de bordado y en esos tiempos diversos estados de ánimo de parte de ellas no?, eso es lo rescatable y ver como de una u otra manera llegan a e entrar en lo artístico no? Osea con esas manos fuertes que ellas tienen de todas estas grandes cosas y hazañas que ellas han hecho tenían esa dulzura y ese detalle de hacer un muñequito tan detalladamente, la cabecita, el gorrito, osea el que ve la arpillera se queda impresionado porque hasta la falda...uy yo pensaba van a cortar y van a pegar y no lo hacían a croché la faldita, el animal también, el arbol desde la hojita absolutamente todo con mucho detalle y eso es lo rescatable”⁵⁸

De este testimonio se desprenden varias cosas sobre las que merece la pena detenernos, En un primer lugar, las dinámicas que involucran un quehacer colectivo en el arte, pues el proceso implica una negociación constante de la memoria y se traduce en una materialización performada del recuerdo (cantar, llorar, darse ánimos), Taylor, a diferencia de Connerton que emplea el término “memoria social”, usa el término de “memoria cultural” para definir la memoria transmitida a través de prácticas performadas, esta memoria está caracterizada precisamente por la acción, un acto de imaginación e interconexión en la que existiría un continuum entre lo interno lo íntimo y lo externo, así como lo hay entre la vida presente y el pasado, otro alcance de Taylor que podemos relacionar con las prácticas artísticas como configuradores de memoria es que para ella, los individuos y los grupos tienen cosas en común con el aquí y ahora y ahí/entonces y esto se traduce en la experiencia corporalizada.

Es por eso que los distintos estados de ánimo del colectivo de arpilleras en su proceso de confección de la pieza resalta este encuentro entre las sensaciones más íntimas personales y del inconsciente, producto del pasado (como la evocación de la lengua materna, el quechua) y en como estas manifiestan un estado de ánimo colectivo en el presente.

Del testimonio de Meza, también rescatamos el vínculo de la creación de la pieza con el

⁵⁸ EN “Las Otras Mermorias” producido para la web del Museo Virtual de Arte y Memorias, Karen Bernedo 2010

espacio y tiempo, cuando dice “fueron meses de bordado y en esos meses distintos estados de ánimo”, vemos como se conjugan y dialogan ambos elementos, los estados de ánimo y la pieza, estableciendo una simbiosis entre la dimensión performada y material de la memoria y es que como establece Connerton :

“Los grupos proveen a los individuos de estructuras básicas o sistemas de ideas dentro de las cuales localizan sus memorias por medio de una suerte de mapeo. Situamos lo que recolectamos en espacios mentales provistos por el grupo. Pero estos espacios mentales refieren nuevamente a espacios físicos ocupados por grupos sociales particulares” (Connerton, 1989)

Otro aspecto interesante de levantar en el testimonio de Meza es el hincapié que hace en el detalle de la manufactura de cada elemento que conforma la arpillera, es así como menciona ejemplos relacionados al acabado de las arpilleras como las falditas hechas a croché, en las entrevistas que se les realizó respecto a la elaboración de las arpilleras, todas recuerdan con cariño la manufactura de los paisajes, arboles, animales, el sol, el cielo serrano y es casi lo primero que mencionan.

Felicita Loazya señala :

“[c]laro si nosotras sabemos hacer mejor que la profesora no ves que sabemos que estación del año de que color es el cielo como son los animales como se siembra...entonces las profesora nos dijo uyy pero si ustedes ya saben hacer [...]”

Hay una relación afectiva directa con “la acción de hacer” o recrear los recuerdos gratos, de aquellos momentos que ellas identifican como épocas “felices”, y corresponden a la etapa previa del conflicto, es por tal razón que ellas han continuado haciendo arpilleras con motivos de paisajes y costumbres andinas después de terminado el proyecto, esto es interesante en el sentido que pone en evidencia la manera en la que las Mama Quillas se han apropiado de la técnica no sólo para generarse ingresos económicos sino para seleccionar aquellos recuerdos con lo que se sienten más cómodas y felices como son la añoranza por la tierra, los paisajes, los animales y el clima.

Delfina y Felicita conectan cada arpillera con un estado de ánimo distinto con el que se involucro al hacerlas :

Al referirse al primer cuadro Felicita menciona:

“[C]uando nosotros elaborábamos por ejemplo “lo vivido” o hemos hecho algo emocionadas porque (era sobre) de que vivíamos como era nuestra vida antes de la violencia”.

Delfina por otro lado señala :

“ [P]or ejemplo cuando hacemos violencia muchas veces nos hace acordar el sufrimiento que hemos pasado, mayormente aplicamos mas paisaje lo que hemos vivido, costumbres de la sierra “[...]” , violencia si hacemos cuando hay pedido, sino otras cosas estamos aplicando porque violencia muchas veces, por ejemplo a mi me hace acordar muchas cosas la violencia, tanto sufrimiento hemos aplicado ahí (refiriéndose a la serie entera de cuadros).⁵⁹

Cuando indagué sobre el proceso de manufactura de los cuadros que abordan directamente la violencia en sus comunidades de origen y en Huaycán, solo recibí por respuesta generalizada que es muy triste para ellas recordar el pasado, sin embargo la relación emotiva con este hecho no hace diferencia con el detalle del acabado de elementos que podrían relacionarse con hechos traumáticos como los buses incendiados de Enatru en Huaycán, los rastrillajes militares, las viudas, las casas de esteras, la movilización para pedir servicios básicos en su comunidad en dónde mueren dos dirigentes y otros hechos que se hacen explícitos en la narrativa de la pieza, todos están hechos con el mismo cuidado que el de las “épocas felices”, esto no significa necesariamente una homogenización en la relación con las distintas etapas de CAI que ellas tuvieron que afrontar, sino que nos deja ver la negociación y re-significación de las narrativas de la pieza, las lágrimas y el dolor que de alguna manera se quedan y se adscriben al proceso y que trascienden como Gell señala al universo físico que representa la materialidad de la pieza.

⁵⁹ Testimonios incluidos en el documental adjunto al texto

*"Hemos tapado huecos",
"la escuela todos juntos lo hemos hecho,
le pusimos las aulas",
"Hemos hecho olla común,
abierto zanjas,
como en nuestra sierra para que pase el aguatero".⁶⁰*

2.2. Memorias públicas y privadas : Una poética de la contradicción

Uno de los objetivos del taller “Sin documentos somos como sombras”, iniciativa que dio pie a la elaboración de la serie de siete arpilleras de la asociación Mama Quilla, fué levantar el papel organizativo que aportó en la construcción del CUA Huaycán, y la capacidad de respuesta que les permitió sobrevivir frente a la violencia, las arpilleras serían entonces el medio que sería capaz de transmitir ese proceso social a sus hijos, las nuevas generaciones, otras zonas de Huaycán y luego a la sociedad peruana en general. El informe que se hizo sobre el proyecto “Sin documentos somos como sombras” arrojó algunas conclusiones interesantes con respecto a este punto, que probablemente fueron los motores para impulsar un proyecto que explorara las capacidades transformadoras del arte como herramienta de transmisión de conocimiento social, a continuación citaré algunas que son pertinentes en este capítulo:

1. “Las memorias expuestas por las mujeres desplazadas expresan que estas familias habrían tenido un nivel de participación en las actividades colectivas de la comunidad (asambleas UCV, marchas, faenas, construcción de escuelas, etc..)y habrían formado parte, desde sus inicios de algunas actividades colectivas realizadas por las organizaciones sociales (olla común, comedores populares etc.) Sin embargo carecen de reconocimiento no sólo por parte de los pobladores en general sino por los dirigentes en su mayoría varones”.
2. Las mujeres desplazadas, a pesar de estar organizadas y haber alcanzado algún nivel de participación en el registro de desplazados realizado por el Estado, en las actividades organizadas por la parroquia San Andrés de Huaycán y en organizaciones de derechos humanos, tienen dificultad por asumir los derechos a la reparación, a la justicia y a la verdad que les corresponde por el desplazamiento forzado vivido.
3. Los niños y niñas de las familias desplazadas de Huaycán sufrirían a su vez las consecuencias de vivir en una comunidad estigmatizada. Esto se observó en la dificultad que tienen para identificarse con la comunidad donde viven, lo que estaría afectando la identidad colectiva que reafirme la pertenencia a la comunidad.
4. Las mujeres al construir y difundir su memoria colectiva sobre su participación en la historia de

⁶⁰ En www.mamaquillahuyacan.blogspot.com

Huaycán, podrían contribuir a que se reconozca su protagonismo y su contribución al logro de algunos derechos de la comunidad. De esta manera podrán contribuir a construir una identidad colectiva que reafirme su pasado organizativo. (Palomino: 2008).

Estas conclusiones extraídas del Informe sobre indocumentados en Huaycán nos permite ubicar a las señoras del colectivo mama Quilla frente a los diferentes actores y situaciones sociales del entorno, entonces por un lado ellas han participado activamente en la construcción del CUA Huaycán, sin embargo son invisibilizadas por el resto de pobladores y dirigentes varones de la comunidad. Insertándolas en una especie de círculo vicioso de marginación: Huaycán frente a Lima y ellas frente a Huaycán.

Por otro lado, a pesar de haber adquirido cierto empoderamiento al lograr organizarse en función a la consecución de sus reparaciones civiles y a la participación en organizaciones sociales de base y en dirigencias, hasta antes del taller no tenían mayor incidencia ni en el consejo de reparaciones ni en las políticas públicas que sobre este se debate, la asociación no había estado articulada con otras y dada la lejanía de Huaycán no había sido capaz de hacer una fuerza correlativa con otras asociaciones que logre representatividad en espacios de poder.

Por último existe una estigmatización de índole étnico, social, cultural geográfica y de género, que relaciona a la población de la comunidad, especialmente la asentada en la denominada “zona roja” con el PCP -SL , este estigma ha opacado las labores organizativas y comunales de las desplazadas en favor de su comunidad, así mismo ha mermado en su identidad puesto que como estrategia de sobrevivencia han guardado silencio sobre lo vivido en relación al CAI así como con su nexos con el CUA Huaycán.

Por lo que la población desplazada estuvo sumida en el silencio y la negación, como señala otra de las conclusiones del informe :

“La población desplazada no ha logrado construir una memoria colectiva sobre lo vivido en el CAI ni antes ni después de su llegada a Huaycán. Habría un silencio y hasta una negación, a terceros, incluidos los hijos, de transmitir causas que originaron su migración y los hechos de violencia vividos.” (Palomino: 2008).

Pude observar durante las entrevistas que realicé a las señoras de la Asociación, particularmente en la dirigente Felicita Loayza, que esta se ha acomodado a un discurso que formalmente pretende llenar expectativas institucionales, esta es una posición que practica frente a las personas externas a la Asociación tanto en entrevistas como en los

testimonios públicos en los que participa con la serie de arpilleras.⁶¹

En las primeras dos entrevistas que le realicé, nunca se olvidó del nombrar ninguna organización ni de agradecer a los funcionarios y dirigentes que han participado en proyectos con ellas, quienes les ayudaron a conocer más de sus derechos, por otro lado también se debe tomar en cuenta el contexto en el que se da el taller de arpilleras que es durante la creación del Consejo de Reparaciones, razón principal de la existencia de muchas asociaciones de familiares, por lo que es muy probable que sus declaraciones y testimonios pudieran estar condicionados a que ellas vieran en esta relación una oportunidad de acercarse a la consecución de sus reparaciones civiles.

A continuación compararé dos testimonios de la dirigente que pude registrar en circunstancias distintas, el primero es una entrevista que yo misma realicé en el local comunal de Huaycán y el segundo corresponde a una sesión de asamblea de la Asociación Mama Quilla, ambos discursos fueron emitidos acompañados de las arpilleras. La primera vez que llegué a entrevistar a Felicita fue por intermedio de Catherine Meza, una de las facilitadoras del taller “Sin documentos somos como sombras”, por lo que es muy probable que me relacionaran con las instituciones de derechos humanos y es en función a ese vínculo que sentaron su posición conmigo en esa ocasión :

“[...] en el momento que hemos llegado en el año 87 han pasado problemas porque todo no ha sido bonito estar aquí en capital ha habido problemas muy difíciles donde nosotros hemos tratado de sobresalir y hoy en día nosotros contamos con una organización muy grande que es Mama Quilla también un poco agradeciendo a las instituciones que han venido a orientarnos ha apoyarnos moralmente donde nosotros nos hemos capacitado y así hemos logrado sobresalir, porque mayormente en año 87 éramos mujeres provincianas quechua hablantes que no sabíamos como sobresalir aquí en capital porque nuestra capacidad era para nuestra provincia, pero así gracias a los profesionales que han venido a orientarnos moralmente a apoyarnos y así hemos tratado de aprender muchas cosas”⁶²

Es interesante anotar los diferentes espacios de enunciación que se construyen en el discurso en función al interlocutor, el siguiente testimonio lo pude observar en una reunión de la dirigente con otras bases recién incorporadas a la Asociación Mama Quilla, la

⁶¹ Esta afirmación se hace en base a la observación de tres testimonios de la dirigente entre julio y octubre del 2010 Warmy Poder en la Derrama Magisterial en Mayo del 2010 y el taller de intercambio con los integrantes del Museo Itinerante Arte por la Memoria en Febrero del 2010 en Santa Clara, Ate.

⁶² Entrevista a Felicita Loayza, Huaycán –Julio 2010

diferencia no sólo está en la forma de decir (tono de voz, postura)⁶³, sino en el contenido del discurso, en la que levantan una agencia que existió previamente a la ingerencia de las organizaciones de DDHH y que fue un aprendizaje que como organización adquirieron para su sobrevivencia.

Dirigente Felicita Loayza dirigiéndose a otras Mujeres desplazadas de la zona de Santa Clara en Ate Vitarte :

“ Hoy en día tanto dirigentes, tanto socias en Huaycán [sic] nadie es engañada, [sic]nadie tiene miedo, ahora sabemos, un aguatero que no quería, después de estar mas de 1 año 2 años, no quería dejarnos agua en nuestra zona, cerrábamos las calles con piedras, si no dejaba agua no sale de acá el carro, y quiera o no quiera nos dejaba su agua, pero los primeros días llorábamos porque no había agua, aguatero venía y no nos quería dejar en cilindro ... tancada nomás buscaba, entonces que hemos hecho, si no nos dejaba en cilindro, en nuestras ollas, en nuestras tinajas no sales de aquí, cerrábamos con piedras y aguatero pues nos dejaba, pero tenía miedo venir, tenía miedo venir a nuestra zona, yo iba al parlante a la oficina central, por parlante decía tal aguatero, con tal color, con numero tal no quiere subir a tal sitio, tenía que ir, obligado iba, así hemos aprendido, porque anteriormente no sabíamos nuestros derechos, y llorábamos nada mas sin agua sin cocinar sin hacer nada hasta al río íbamos a lavar ropa, pero cuando ya aprendimos [sic] nadie, nos tenían miedo por eso decían UCV 168 rinconcito ayacuchano es zona roja, son terroristas nomás nos decían, así de esa manera nos marginaban nuestros vecinos de Huaycán, a esa zona no hay que llegar, en esa zona están ayacuchanos , están así y asá, pero los ayacuchanos, cuando salía a trabajar salíamos toditas mujeres, mujeres salíamos con lampa, pico todo así, y cuando se trataba de participar en un campeonato, en campeonato, [sic]campiones, la UCV 169 pero ¿como si no hay hombres?, de donde sea sacábamos hombres y [sic]campiones salíamos, siempre [sic] campionábamos hasta hoy día, Rinconcito de Ayacucho nunca se queda atrás, en asambleas primerito, marchas primerito, con carteles grandes, y entonces así de esa manera, ahora en la zona L, en Huaycán está dividido por zonas y por UCVs son 7 UCVs pero el mejor, el mejor de las U CV es la 168 todo lo que eramos mujeres en todos eramos primeras, y así es hermanas una pequeña historia que les cuento si les sigo contando nunca termino”.⁶⁴

Este testimonio es interesante si lo comparamos al primero hecho por la misma dirigente, puesto que el énfasis del discurso, en el primero está en dejar en claro que son víctimas de la violencia y de la marginación y en el segundo esto no desaparece pero pasa a un segundo plano para levantar precisamente la agencia que ellas como colectividad organizada adquirieron al hacer frente a situaciones adversas.

En el primer caso adjudican el aprendizaje de sus derechos a la llegada de los

⁶³ Véase el documental adjunto

⁶⁴ Véase documental adjunto

profesionales e instituciones mientras que en el segundo testimonio es la necesidad de sobrevivencia como por ejemplo el hecho que el aguatero les lleve agua, lo que les obliga a articular respuestas y soluciones en la defensa de los mismos, ellas dicen *“ahora nadie es engañada porque conocemos nuestros derechos”*, pero en esta segunda cita el reconocimiento de los derechos parte del sentido común de la convivencia y el reclamo de ciudadanía.

En este último testimonio además salen a relucir cuestiones de su propia identidad que generalmente no son mencionadas de manera reivindicativa como por ejemplo su identidad ayacuchana y provinciana cuando dicen *“;” rinconcito ayacuchano nunca se quedaba atrás”*, mientras en la primera cita mencionan lo mismo en otro sentido *“ porque éramos mujeres provincianas quechua hablantes no sabíamos como sobresalir aquí en capital “*, en tal sentido también se le otorga una valoración distinta al hecho de ser mujeres, en un primer caso es para recalcar el estado de una comunidad frágil y desprotegida mientras que en el segundo testimonio cuando dicen *“pero cuando ayacuchanos salíamos a trabajar , todos juntos salíamos, puras mujeres con lampas y picos ... “* recogen la capacidad que tuvieron de involucrarse en las labores comunales, campeonatos y otros eventos destinados aparentemente para los hombres, logrando inclusive destacarse en muchas de estas actividades como cuando Delfina refiere : *“Rinconcito de Ayacucho nunca se queda atrás, en asambleas primerito, marchas primerito, con carteles grandes...”*

Al escuchar el discurso de Felicita, hablando como dirigente a otras mujeres de Mama Quilla (bases)⁶⁵ de sus asociación hay un trasfondo político en sus palabras, quizá más en la forma que en el fondo y no referido a ideología necesariamente, si no al manejo de las situaciones, la competitividad entre otras UCV o lograr obtener los mismo derechos que otras zonas a través de las denuncias locales, sin embargo son mecanismos de acción que se “no se dicen” en otros espacios una “agencia que se oculta”, otorgando mucho del merito de esta capacidad organizativa a la llegada de la ONG, esto tiene que ver con una voluntad de despolitizar su propia actitud en ciertos espacios en los que esto pudiera relacionarlas con actos de violencia que refuercen el prejuicio de terroristas que sobre ellas recae, o el hacer hincapié en el estado de víctimas no sólo para despertar simpatía y solidaridad en las audiencias, sino como estrategia de obtención en sus demandas por

⁶⁵ Término empleado por la misma dirigente cuando se refiere a las integrantes de la asociación de distintas zonas.

justicia y reparación.

La diferencia entre un discurso y el otro no radica en el contenido sino en donde es que ponen el énfasis, en el “como” y el “qué” eligen decir y en la agencia que les otorga esta decisión, por un lado está su propia agencia como organización de desplazadas que encuentra la forma de articular sus propios aprendizajes y dinámicas de sobrevivencia y del otro lado está la víctima que sobresale gracias a la ayuda de instituciones, dirigentes, y sacerdotes que les enseñan como sobrevivir en la capital, no son versiones contradictorias y de hecho ambas conviven en la serie de arpilleras, son testimonios donde se quitan y se ponen los acentos constantemente y que se construyen en función a interlocutores, audiencias, propósitos sociales y políticos, Elizabeth Jelin señala lo siguiente :

Toda narrativa del pasado implica una selección. La memoria es selectiva; la memoria total es imposible. Esto implica un primer tipo de olvido «necesario» para la sobrevivencia y el funcionamiento del sujeto individual y de los grupos y comunidades. Pero no hay un único tipo de olvido, sino una multiplicidad de situaciones en las cuales se manifiestan olvidos y silencios, con diversos «usos» y sentidos. (Jelin: 2002)

Al respecto, otra de las conclusiones del taller señala lo siguiente :

Las mujeres desplazadas, mantienen una memoria selectiva sobre sus comunidades [...] sobre el CAI hay una memoria, casi similar a la registrada por otras organizaciones de familiares, que describe a sus pueblos como víctimas de un doble fuego”⁶⁶

Esta afirmación nos hace reflexionar sobre como se han ido acomodando los discursos de las organizaciones de víctimas para coincidir con las versiones del CAI, representadas en el informe final de la CVR, al respecto Norma Fuller señala que las versiones de las comunidades campesinas se habrían ido adecuando con el tiempo para coincidir con una versión oficial que estipula que los campesinos fueron víctimas pasivas de un doble fuego (Fuller ; 1997), a su vez Anahí Durand señala que estas memorias invisibilizarían las disputas al interior de las organizaciones que los hacían asumir posturas a favor o en contra de los grupos enfrentados. (Durand ; 2005)

Efectivamente este discurso en el que ellas se ven como víctimas en el medio de un enfrentamiento entre grupos alzados en armas y las fuerzas armadas, está presente en todos los cuadros de arpilleras que grafican la violencia, tanto en sus comunidades de origen como en Huaycán, pero además se refuerza en la narración que ellas mismas

⁶⁶ Véase el “Informe sobre la situación de indocumentados en Huaycán, 2008

hacen de su propia historia al momento de dar un testimonio público junto a las arpilleras :

“[A]cá en el cerro de nosotros ahí donde que paraban poniendo bombas y ponían banderas para que todos vean, venían los militares, ellos venían a sacar las banderas, venían a sacar esos paquetes que no sabías si eran bombas o que cosa eran... casi toda la noche reventaban bombas y habían hoz y martillo y decían la gente que eramos terrorista. Sendero asustó nomás mas miedo era cuando entraban los militares.... pedían a todos documentos, hasta tu ropa lo volteaban, querían encontrar volantes, propaganda... antes de hacer el rastrillaje rodeaban todo el cerro, ellos pensaban que éramos terroristas y que íbamos a escapar... Acá en mi UCV no era como en mi pueblo, porque en nuestra tierra cuando entraban los militares agarraban a la gente y se lo llevaban no creían en nadie, pensábamos que iba a ser igual, pero decíamos que podemos hacer, ya hemos escapado a de nuestras tierras, ya no podemos escapar hay que quedarnos. Nos daban víveres, hay que marchar nos decían, por aniversario de ronderos, nos daban chompas [...] hemos sido engañadas por un poco de víveres por que no eran buenos”⁶⁷

Otra de las contradicciones encontradas a raíz del taller fueron las simpatías políticas, tanto Catherine Meza como Raquel Palomino identificaron que muchas de las mujeres de la asociación Mama Quilla serían simpatizantes de Fujimori, pero que siendo conscientes de la posición con respecto a ese tema, tanto de las instituciones que respaldan el proyecto así como de quienes dictaban los talleres, prefirieron no opinar el tema, ni a favor ni en contra.

Al respecto cabe mencionar que APRODEH junto con la Coordinadora Nacional de Derechos Humanos CNDDHH fueron las instituciones que lideraron la campaña de “Fujimori Extraditable” que coincidió con el año que se dictó el taller “Sin documentos somos como sombras” y que tanto Raquel Palomino y Catherine Meza como trabajadoras de dichas instituciones estuvieron involucradas en labores para tales programas.

El informe sobre la situación de indocumentados en Huaycán manifiesta este hecho de la siguiente manera :

“Estas memorias no expresan lo vivido durante la década del Fujimorismo, cuya política de enfrentamiento a la subversión combinó represión con clientelismo. Aún no se hace proceso de reflexión sobre esta etapa, quizá por la fuerte presencia política del Fujimorismo en la zona y porque habrían logrado imponer en la población la memoria oficial sobre el CAI ya señalada (hace referencia a otras partes del informe en el que se señala que la estrategia antsubversiva de Fujimori se basó en los rastrillajes por un lado y el clientelismo, repartición de víveres y otros) (Palomino:2008)

⁶⁷ Cita extraída de Huaycán Memorias de un pasado identidades de un presente, 2008

Raquel Palomino también identificó, sentimientos encontrados entre idealización y rechazo por parte de algunos dirigentes de Huaycán hacia el PCP/SL puesto que el hecho que fueran militantes de dicho grupo no evitó que estos participaran junto a otros pobladores en las actividades y movilizaciones por derechos básicos como agua y desagüe y otras labores para el fortalecimiento de la comunidad y por otro reclaman el crédito de haber sido ellos quienes políticamente derrotaron al PCP/SL logrando que desaparecieran del lugar, el informe final de la CVR ilustra la situación con el siguiente testimonio :

“En el comité de lucha del ochentaiocho Sendero tuvo presencia fuerte. Claro, eso sí no lo vamos a negar... Creo que ellos son los que más trabajaron. Pero, ¿la movilización de qué tipo fue?, de tipo reivindicativo que a todo el mundo le convenía. No fue digamos una movilización en función a la toma de poder del Palacio de Gobierno, sino a exigir que nos resuelvan el problema de todas las necesidades.

Entonces en eso, ¿quién no coincidía? ¿Cómo le podías decir a una posición senderista, tú no?; definitivamente, yo no podía. Porque había una necesidad fundamental de poder aunar fuerzas, con el contrario, tenían pues aparatos, tenían seguramente, tan igual que nosotros, parlantes sembrados en todas las avenidas. Se difundía a todo lo ancho. O sea, había capacidad de organización. La necesidad de la gente era tan urgente de contar y además de eso, la gente se movilizaba porque no contaba con título de propiedad, no contaba con nada, era una inseguridad y los propietarios necesitaban pues su saneamiento físico legal.

¿Ahora la gente por qué no se moviliza? Tiene luz, tiene agua, tiene cable, tiene teléfono, tiene, tiene todo pues. Vivimos bien, lo único que no tenemos es el dinero de repente para hacer una linda vivienda pues, muy elegante, pero al menos hemos hecho (03/05/2002). (CVR :2003)⁶⁸

Las facilitadoras del taller reconocen la influencia de la institución en el proceso del taller y en los resultados, asumen que fue un proceso guiado y son conscientes de esa influencia en el discurso de memoria que presenta la pieza lo que Raquel Palomino manifestó de la siguiente manera :

“[...] de que hubo dirección, hubo dirección, tampoco te voy a decir que ay todo lo hicieron ellas mismas, pero que se hayan apropiado de las arpilleras, que luego las hayan sentido como tuyas y que lo sigan haciendo quiere decir que algo se hizo no? [...] yo vi un nivel de resistencia cuando hablábamos de la etapa fujimorista, porque fué creo cuando atentaron contra el Ojo que llora⁶⁹, claro

⁶⁸ Testimonio citado en el Informe Final de la CVR, La violencia en Huaycán. 2003

⁶⁹ Memorial realizado por la escultora Lika Mutal conformado por piedras en los que están inscritos los nombres de las víctimas del CAI, en el 2007 un grupo de simpatizantes fujimoristas atentó contra la

y luego había el dilema de como invitarlas a la protesta a favor del Ojo que llora si ellas eran fujimoristas, además su memoria sobre el conflicto es selectiva [...] y sabían que nosotras estábamos contra Fujimori, entonces por ahí un poco que la cosa no fué tan fácil como cuando hablábamos del gobierno de Alan García o hablar de lo que vivieron en Ayacucho e inclusive Sendero, ellas saben que memoria hacemos nosotros, nosotros digo por meterme en el bolsón de oeneges tu sabes pues, la memoria que se elabora en función de mi interlocutor[...]⁷⁰

Probablemente la memoria del CUA Huaycán y de la Asociación de desplazadas Mama Quilla en este sentido es mucho más compleja y contradictoria de lo que está representado en las siete arpilleras, lo interesante es como la pieza otorga a las señoras del colectivo una agencia política que les permite testimoniar en el espacio público presentando sus recuerdos como mujeres desplazadas en función a sus necesidades y propósitos políticos, una memoria funcional que juega en dialogo con los contextos y se articula en relación a diferentes audiencias, estados de ánimo y propósitos.

Al respecto Ulfe establece que : *El espacio simbólico entre qué mostrar y cómo hacerlo muestra una intencionalidad, una negociación que es de naturaleza política. Y es aquí donde el artista emerge como un agente de cambio social (Ulfe, 2005).*

Esta reflexión es interesante pues nos hace pensar en cómo materializan sus memorias las arpilleras en esos silencios y olvidos voluntarios que también son resultado de un aprendizaje social y es que esa negociación constante con su propia memoria implica mucho más que una actitud indulgente o “políticamente correcta”, es más bien una consciencia histórica en la que como sujetas sociales deciden como construir en el espacio público sus propias memorias.

2.2.1 ¿Cómo nos hablan las Arpilleras?

Respecto a la población desplazada de Huaycán una de las conclusiones del taller “Sin documentos somos como sombras” señala lo siguiente :

La identidad individual y colectiva de la población desplazada en Huaycán sufriría un doble estigma. Por una parte, fueron y serían aún señalados de “terroristas” dentro de la misma comunidad, por las causas de la inmigración a la zona, por las regiones de dónde provienen, por las zonas donde se instalaron en Huaycán (zona alta) zonas donde precisamente Sendero Luminoso habría realizado sus acciones de propaganda. Este estigma sobre su identidad sería una de las causas para que

escultura.

⁷⁰ Véase el testimonio en el documental adjunto.

estas familias no asuman en su mayoría su identidad como “desplazados”, al menos públicamente. El otro estigma sobre su identidad, lo vivirían fuera de la comunidad, por ser residentes de Huaycán y de esta manera pobladores de una “zona roja”⁷¹

Como parte de un grupo de desplazadas y migrantes podríamos ubicar a las Mama Quillas en un estado de subalternidad profundo, étnico, de género, geográfico y social. Para Guha la identidad del subalterno es la negación. El subalterno es entendido como algo que carece de poder de (auto) representación. Por tanto el proyecto de Guha es recuperar al subalterno como un sujeto histórico.

John Beverly por otro lado, encuentra una movilidad en el estado de subalternidad de los sujetos sociales, en tanto la condición de subalternidad estaría relacionada al poder, quien lo tiene y quien no, quien lo está ganando y quien lo está perdiendo y esta condición estaría en permanente movimiento, el subalterno representaría una particularidad subordinada sobre la que no es suficiente “hablar por” sino “hablar sobre”.

Al respecto existe el debate en el campo de los estudios culturales de si es posible dar voz al subalterno, si sus mismas prácticas de subalternidad son las que los definen, entonces como este podría ser representado desde la academia o la literatura sin perder su estado de subalternidad.

Un caso emblemático que puso en evidencia las contradicciones de la representación del subalterno desde la academia fue la obra literaria testimonial, *Mi nombre es Rigoberta Menchú y así nació mi consciencia* (Burgos: 1983), este es el testimonio de una mujer indígena Guatemalteca que a través de este libro da cuenta del estado de violencia que vive la comunidad indígena en su país, su testimonio es convertido en literatura gracias a Elizabeth Burgos que transcribe lo que Menchú oralmente le transmitió durante muchas entrevistas, en este texto Menchú se queja del poder de las representaciones y plantea la pregunta: *¿No va siendo hora de que los antropólogos permitan a los indígenas hablar por ellos mismos?*⁷²

Este texto fue asumido por la academia norteamericana como la voz del propio subalterno, una situación extraordinaria en la que el subalterno tiene voz y se convierte en un sujeto histórico protagonista de su propia transformación social, fué poco cuestionado por un lado y por otro tuvo detractores, son los cuestionamientos de esta parte los que usaremos para reflexionar sobre el testimonio visual de las arpilleras, David

⁷¹ “Veáse Huaycán Memorias de un pasado identidades de un presente”

⁷² Veáse “Me llamo Rigoberta Menchú y así nació mi conciencia”

Stoll identificó contradicciones e inexactitudes en el testimonio de Rigoberta, Stoll propone que Rigoberta actuó un papel que la academia necesitaba para apaciguar sus conciencias, se trataría de acomodar su propio discurso para el movimiento de derechos humanos, la academia y las financieras, Stoll se pregunta :

Afirmando que era testigo ocular, Rigoberta validó la idea de que sus vecinos estaban oprimidos por los insaciables finqueros y habían aceptado colectivamente a la guerrilla. Esto no es lo que yo oí decir a los sobrevivientes, pero es lo que muchos extranjeros querían oír. El resultado fue promover imágenes de derechos humanos que se ajustaban a las necesidades del movimiento revolucionario, pero no dejaron espacio para sentimientos contrarios entre los campesinos. Lo que yo me vi obligado a cuestionar fue a quién representa Me llamo Rigoberta Menchú: ¿al campesinado maya de donde procede la narradora, a las audiencias extranjeras que la convirtieron en personaje internacional o al movimiento guerrillero que la envió a hacer un llamado a estas audiencias? (Stoll: 1999).

Podríamos usar el caso de Rigoberta para ubicar la moral del testimonio visual de la Asociación Mama Quilla a través de la serie de arpilleras en la esfera pública en relación a los múltiples interlocutores con los que interactúa la pieza como son; el movimiento de derechos humano, diferentes sectores de la sociedad civil (audiencias que ven las arpilleras en diversos espacios) y por último en relación a la investigación académica en la que yo estoy en una aparente potestad de representar su memoria y en como esta se ha construido.

Tanto el testimonio de Rigoberta Menchú como la pieza de la asociación Mama Quilla obliga a confrontar no al subalterno como víctima en la historia; sino como un agente de un proyecto histórico transformativo que aspira al devenir hegemónico según su propia dinámica. Lo que Menchú llega a comprender es la posibilidad de una identidad política Maya y su sobrevivencia cultural, se hace dependiente en una alianza con lo que para ella es un otro. Tal como en el caso de las arpilleras que comprenden la importancia del encajar y ser capaces de establecer un diálogo frente a ese "otro" en función sus demandas morales, sociales y políticas , es en esta operación que se vuelven sujetos históricos participes en la transformación y construcción de la historia y memoria de su comunidad en la que viven rebelándose a un rol al que social y culturalmente estaban predestinadas como mujeres, pero también comprenden que pueden proponer su propia manera de testimoniar y construir identidad recuperando lo cultural como forma de expresión.

En tal sentido, las arpilleras prescinden de los "intermediarios" intelectuales, en este caso

funcionarios de instituciones para testimoniar “tener voz” pues la pieza les otorga la posibilidad de ser ellas mismas las narradoras de su propia historia, aún cuando no estén presentes acompañando con su testimonio, es la agencia que la pieza en sí misma posee como una narrativa visual que nos comunica y nos interpela lo que les otorga la posibilidad de ser un agente intermediario entre la sociedad, la comunidad de afectados y víctimas de la violencia, entendiendo por intermediarios a los artistas populares que desde el arte tiene una posición crítica para cuestionar la realidad social (Ulfe:2005), es en ese sentido que las Mama Quillas y sus arpilleras cuestionan el rol pasivo de la víctima, activando memoria como mediadoras entre las desplazadas de la violencia y diferentes sectores de la sociedad como Huaycán, el movimiento de derechos humanos y otros espacios culturales y artísticos.

Es interesante señalar que a pesar de la discriminación muchas de las mujeres de la Asociación Mama Quilla adquirieron experiencia como dirigentas de organizaciones sociales de base, pues entraron a disputar liderazgos en espacios como comedores populares y organizaciones de vaso de leche, empoderándose en este proceso de sobrevivencia que les hizo pasar del silencio a la palabra, es gracias a este aprendizaje que fueron capaces de afrontar responsabilidades como comunidad, esto sin embargo no significó que afianzaran su identidad ni como desplazadas ni como provincianas ni como pobladoras de Huaycán pues el estigma que recaía sobre ellas era de índole étnico-racial y cultural.

En tal sentido podríamos ver la serie de arpilleras como una posibilidad de reubicación del estado de subordinación de las Mama Quillas, como la capacidad de auto representarse y reivindicar mediante un testimonio artístico, la tradición y sus prácticas culturales andinas a través del tejido visual de sus identidades como mujeres campesinas y provincianas .

En “La Memoria, la esfera pública y la nación en tiempo heterogéneo” Ulfe señala lo siguiente:

“Es en la esfera pública, en este espacio o arena discursiva y pública intervenido por la modernidad, donde las diferentes memorias (esas voces de los “otros”) y representaciones, interactúan, intervienen y disputan un lugar-como espacio social y posición”. Cuando hablamos de memorias y rememoraciones un concepto inextricablemente ligado es el de experiencia” (2007: 44).

De esta manera las arpilleras disputan un espacio en la historia de Huaycán, dónde fueron exhibidas en algunas zonas y en la parroquia San Andrés⁷³, en dónde ellas mismas

⁷³ Imágenes de las exposiciones en Huaycán incluídas en el documental anexo al texto.

tuvieron la oportunidad de explicar cada cuadro contándoles a otros pobladores y a las nuevas generaciones lo que no les había sido posible comunicar ni a sus propios hijos por poco más de dos décadas.

Las arpilleras se convierten en el testimonio que las recolocaría frente a los pobladores de Huaycán como las mujeres que a pesar de la marginación, la pobreza y la violencia aportaron al proceso de construcción de la comunidad sacándola adelante codo a codo con otros pobladores, en tal sentido es a través de la pieza que logran conectarse con Huaycán y con su propia memoria sobre el CAI que si bien está entremezclada con las historias oficiales de la violencia les es funcional para afianzar su propia identidad como mujeres y pobladoras parte de una comunidad, logrando de esta manera romper la brecha de olvido entre ellas y su pasado, pero también entre ellas y la sociedad peruana.

2.3 Memorias itinerantes : Entre lo local y lo global

Marjorie Algosin señala que el trabajo textil, manual y visual permite cruzar las barreras del idioma y la cultura permitiendo la comunicación con personas de otras culturas y lenguas, si bien es cierto Huaycán es parte de Lima y fue una zona dónde se asentaron muchos migrantes inclusive mucho antes que aquellos que llegaron producto del desplazamiento, los estigmas que pesaron como cruces sobre las mujeres de las zonas altas como las Mama Quillas fueron resultado de la ignorancia y el prejuicio de vincular ciertas características sociales, culturales y étnicas con grupos alzados en armas, por lo que el hecho que fueran campesinas, quechua hablantes y de los andes fué sinónimo de ser "terrucas", si bien la pieza de arpillera logró establecer una conexión a nivel sensorial que logró trascender al prejuicio y la estigmatización y que abrió un puente de comunicación que no existía antes, queremos revisar cual fué el impacto de la pieza fuera de Huaycán, cómo se ubicó respecto a otros discursos de violencia, en espacios y circuitos artísticos es decir, en como ubicamos la memoria local de un grupo de mujeres desplazadas en diálogo con otras memorias y otras narrativas más globales sobre conflictos armados.

Si uno observa con detenimiento los siete cuadros que conforman la pieza de arpilleras, podemos identificar que estas se encuentran en una tensión permanente entre lo local y lo global, los primeros dos cuadros de la serie podrían concordar perfectamente con la historia de otras comunidades de desplazadas, ya que ejemplifican estados comunes a la geografía y a la vida en zonas rurales andinas como las actividades agrícolas y ganaderas

así mismo el segundo cuadro ilustra la llegada de la violencia tanto del PCP -SL como de los militares y responde, como hemos mencionado anteriormente, a un discurso similar al que manejan otras organizaciones de víctimas. Por otro lado las piezas siguientes hablan específicamente de Huaycán, pues las particularidades en el paisaje, en el nombre de los espacios que hacen evidente en los testimonios, así como en las acciones específicas de violencia que se ejercieron en el lugar, responden a la historia particular de violencia de esa comunidad, otra especificidad que atraviesa todos los cuadros de la pieza es que es la historia de los desplazados y específicamente de cómo vivieron esta situación las mujeres.

Sin embargo las arpilleras expuestas en determinados contextos responden a otros tipos de demandas de memoria y recolocan el discurso de la pieza de ser referente únicamente de Huaycán a ser un referente de memoria colectiva de las víctimas del conflicto armado interno en el Perú y más aún en otros escenarios más globalizados y frente a audiencias más heterogéneas podrían representar la historia de los afectados de las guerras de cualquier parte del mundo.

La pieza ha sido expuesta en diferentes espacios en los últimos años, tanto en conferencias en las que ellas han ido a dar sus testimonios, como en exhibiciones artísticas y culturales, una de las iniciativas con las que las arpilleras itineran constantemente es la del proyecto del Museo Itinerante Arte por la Memoria, esta es una exhibición ambulante de obras de arte que han abordado el conflicto armado interno en el Perú, se inició en Agosto del 2009 y desde entonces las arpilleras han acompañado los montajes recorriendo diferentes lugares de Lima y del interior del país.

El Museo Itinerante Arte por la Memoria, museografía ambulante experimental, se define al margen de los espacios y narrativas oficiales de memoria así como de las prácticas museográficas convencionales, se autodenomina como un proyecto que rescata las diferentes memorias de la guerra visibilizando la diversidad de formas, técnicas y formatos en las que se materializó:

“ Arte por la Memoria, considera que hay una manera hegemónica de expresarse, la escrita, heredada de la colonia y que niega la de nuestros ancestros que fueron, sobre todo, orales y visuales. Así buscamos con el arte la complicidad para rescatar otras formas, también válidas, de recordar. Muchos son los ejemplos de la memoria visual de nuestro pueblo como las tablas de Sarhua y su historia familiar, el trabajo colectivo de las arpilleras, los telares, retablos y yéndonos más atrás, los quipus. Parte de esta tradición de memoria visual es la que se expone⁷⁴.

⁷⁴ De la web www.arteporlamemoria.wordpress.com

En *La Memoria, la esfera pública y “la nación en tiempo heterogéneo”*, Maria Eugenia Ulfe señala lo siguiente :

“Lo interesante es pensar en estas grafías (las no oficiales, las populares, las subalternas) que están ahí para leerse, que no ocupan posiciones de privilegio-manifestaciones, artísticas, rituales, fiestas, cantos y narraciones orales-pero que también construyen formas de conocimiento que intervienen en este espacio público. Entre estas memorias, las no oficiales y las oficiales, la distancia cultural es muchas veces enorme, pero todas circulan, convergen, se encuentran y disputan un espacio (social, territorial) en la esfera pública nacional. (2007: 44)

Este proyecto museográfico propone precisamente articular un discurso desde esas “otras memorias” no letradas, no legitimadas por una institucionalidad colocando a las arpilleras en un escenario al margen de los circuitos y narrativas oficiales del arte y de la violencia puesto que en el Perú los discursos oficiales que sobre el CAI se han construido no han sido alimentados por el arte u otras formas de expresión visuales, en todo caso habría que mencionar como una excepción “ Yuyanapaq”, la exposición fotográfica que acompañó el informe final de la CVR, muestra fotográfica conformada por archivos periodísticos y que será la exhibición permanente de “El lugar de la Memoria” en proceso de construcción.

En todo caso el Museo itinerante se convierte en lo que Diana Taylor llamaría “escenario” lo cual ella define como el espacio que nos permite reconocer como trabajan en conjunto el “archivo y el “repertorio” para producir y transmitir conocimiento social y que a su vez nos permite ubicar al espectador dentro una ética y política de consumo.

Para Diana Taylor el archivo estaría definido por todos aquellos artefactos culturales resistentes al cambio como son documentos, mapas, textos escritos, cd’s etc. a los que ella llama “ítems”, lo que si puede cambiar es la valoración que con el tiempo se les otorga a esos ítems. Por otro lado el repertorio para Taylor está definido como el abanico de acciones coporalizadas, es decir performances, ritos, bailes, danzas, acciones, cantos, etc.. pensados como efímeros, si bien estas acciones no permanecen igual y su corporalización puede variar, el significado puede seguir siendo el mismo. (Taylor ;2005).

Podemos asumir por la naturaleza efímera y cambiante del proyecto, que el Museo Itinerante Arte por la Memoria forma parte de un repertorio de intervención artística urbana que se modifica constantemente en diálogo con los espacios y los contextos, pero que contiene un “archivo” de artefactos culturales que han tematizado el conflicto armado interno, es esta combinación e interacción de archivo y repertorio la política del proyecto:

“Este no es un museo suntuoso, vertical y unidireccional que cuenta su historia, todo lo contrario. Se

reconoce la importancia de una memoria dialogante que está en contraposición a los discursos oficiales sobre memoria.”⁷⁵

De otro lado persiste la discusión sobre el “arte culto” referido a las prácticas culturales y artísticas occidentales como el óleo y el lienzo en contraposición al arte popular, mal llamado artesanía, remontándose este dilema a 1975 cuando el premio Nacional de Arte fué otorgado al retablista ayacuchano Joaquín López Antay, los artistas pertenecientes a las canteras más clásicas como el dibujo y la pintura encabezados por Fernando de Syzlo emitieron una carta tratando de impugnar el premio, argumentando que el retablo no es “arte” sino artesanía”, este sentido común persiste en la práctica de muchos espacios regulados por la institucionalidad cultural en el que se discrimina prácticas culturales andinas y amazónicas, el proyecto del Museo Itinerante se ha propuesto como uno de sus objetivos principales romper con esas jerarquías haciendo dialogar en el mismo espacio piezas en diferentes soportes y formatos : *El Museo Itinerante ARTE POR LA MEMORIA expone obras del llamado “arte académico” y del “arte popular”, mal llamado “artesanía”*.

Las arpilleras y otras narrativas artísticas visuales son un testimonio simbólico que no encaja en lo que es considerado forma de conocimiento válido para la construcción de historia y de memoria, en tal sentido podríamos ubicar a las arpilleras dentro de una nueva condición de subalternidad frente a la oficialidad letrada y occidental lo que Florencia Mallon propone como aculturación ; la subordinación de una cultura sobre otra. (Mallon ; 2007).

Silviano Santiago propone que la lucha del subalterno pasa por la recuperación de objetos culturales que han sido juzgados inferiores por la tradición moderna y Beverly relativiza la condición de subalternidad de las prácticas culturales cuestionando las relaciones de poder :

Sin embargo, acaso el subalterno ¿sólo puede hablar desde la autoridad institucionalmente sancionada como intelectuales, quienes tienen el derecho de decir qué es lo válido y que no lo es en materia prima testimonial? (Beverly : 2005).

La itinerancia de un proyecto artístico es lo que permite que la condición de “aculturación” de la que habla Mallon, esté en constante negociación, pues nos hace reflexionar acerca de “con respecto a que” ubicamos el testimonio de las arpilleras.

⁷⁵ www.arteporlamemoria.wordpress.com

En el 2008 el Museo de Nuremberg en Alemania , ofreció a las integrantes del colectivo Mama Quilla comprar la pieza de siete arpilleras en la que narran su historia, ellas se rehusaron a vender esta primera serie, por el significado en la reconstrucción de la memoria e identidad de la Asociación, pero ofrecieron elaborar una réplica . La nueva arpillera fue realizada con mayor virtuosismo y detalle, incluyéndose nombres de ríos, calles y otros locales y espacios particulares de Huaycán.

En el Museo de Nuremberg en Alemania, donde las arpilleras se exhiben junto con otras piezas de arte elaboradas por comunidades de afectados de la violencia en el mundo entero, la pieza se coloca como un referente que trasciende a Huaycán y al CAI en el Perú y que entra a alimentar la historia de violencia y conflictos armados en el mundo entero.

Para Andreas Huyssen los debates de memoria nacionales por más localizados que sean estarían atravesados por los efectos de la globalización por lo que en la colección del Museo de Nuremberg veríamos piezas de lugares tan apartados como Tailandia, Africa o Perú pero encontraríamos problemáticas de un mundo globalizado como el genocidio y la limpieza étnica, la migración y los derechos de las minorías, la victimización y la imputación de responsabilidades en este sentido para Huyssen a pesar de la especificidad de cada contexto los discursos de memoria deben ser pensados en forma conjunta⁷⁶.

Es esta capacidad de movimiento el potencial de las piezas de arte como un agente activo de las memorias colectivas locales en procesos globales ya que la memoria estaría en permanente negociación de acuerdo a los diferentes referentes sociales y culturales, las arpilleras de la mano con sus espacios de exhibición y consumo se resignifican constantemente, recolocando tanto el espacio de enunciación como el de recepción, y en este movimiento las Mama Quillas también redefinen su identidad.

⁷⁶ Veáse Huyssen Andrea, En Busca del futuro perdido. Cultura y Memoria en tiempos de globalización.

2.3.1 Arte : (anti) espacio de memoria.

Una lectura más vinculada a la pieza, pero también al proceso de hacerla es la de considerarla un espacio de memoria, en esta dirección nos adscribiremos a la definición del historiador Pierre Nora sobre “lugar de memoria” para establecer una dimensión física y temporal en la pieza de arte, para Nora los lugares de memoria son tales si es que como espacios concentran, refugian y se expresan la memoria colectiva. Esto es, recuerdos de un pasado vivido por una colectividad social. Son “lugares de memoria” en tanto presentan tres dimensiones relacionadas simultáneamente y en grados diferentes, que vienen a ser lo material, simbólico y funcional. a) Material, porque ocupan un lugar físico en un contexto social; b) simbólico, porque representan nuestras experiencias vividas en el pasado; y c) funcional, porque permiten preservar y transmitir nuestras memorias múltiples en el tiempo. En ese sentido son “lugares de memoria”: los monumentos, museos, archivos, nombres de calles, fechas conmemorativas, un minuto de silencio como también lo serían las piezas y los procesos de elaboración de piezas que han tematizado el conflicto armado interno en el Perú.

Las arpilleras no sólo ocuparon un lugar físico, en el sentido material en lo que se relaciona el objeto (espacio físico de producción, lanas, telas, hilos etc.) si no que alcanzaron un espacio temporal prolongado que les permitió configurar su memoria social como un proceso de negociación y re-significación constante de estados de ánimo y sensaciones diferentes a lo largo de nueve meses.

La dimensión simbólica de las arpilleras como espacio de memoria no la tiene el objeto persé si no es el significado que un grupo de individuos le adscribe a la pieza lo que legitima también el valor simbólico de la misma, Langland y Jelin en “Monumentos, memoriales y marcas territoriales” recogen este sentido humano del espacio cuando dicen:

“Este otorgamiento o transformación de sentido nunca es automático o producto del azar, sino de la agencia y voluntad humana. Los procesos sociales involucrados en marcar espacios implican siempre la presencia de emprendedores de memoria de sujetos activos en un escenario político del presente.” (Jelin y Langland : 2002)

La relación de las mujeres de Mama Quilla con sus arpilleras es sin duda emocional y como ellas mismas han mencionado, tiene un significado simbólico para la comunidad puesto que es la primera pieza que realizaron y fue en ella que volcaron toda esa mezcla

de sentimientos en el que expresan sus memorias por primera vez después de veinte años.

Finalmente, el carácter funcional de la pieza estuvo presente desde el inicio como uno de los objetivos claves de su creación, puesto que tanto para las instituciones que dieron el taller como para las integrantes del colectivo Mama Quilla, la pieza serviría para transmitir conocimiento, para dar a conocer a sus hijos y las nuevas generaciones de Huaycán como habían sobrevivido a la violencia y sacado adelante sus familias y su comunidad.

Sin embargo la memoria es un proceso y como tal, está en constante movimiento, construcción y deconstrucción existe una contradicción entre esta movilidad constante inherente al proceso de recordar y la materialización de las memorias, pues cuando se objetualiza esto podría conllevar al riesgo de petrificar los procesos del recuerdo.

Julian Bonder señala que existe en los memoriales el peligro latente de una memoria guiada:

“los monumentos pueden constituirse en funcionalmente didácticos y corren el peligro de contener una propensión autoritaria que convertiría a los observadores en espectadores pasivos” (Bonder: 2005)

En otras palabras los lugares de memoria podrían traer consigo una domesticación de la misma, puesto que nos invitarían a recordar en los términos y posibilidades planteados por el monumento. Para el caso habría que tener en cuenta que generalmente los monumentos están enmarcados en políticas y negociaciones municipales, regionales y estatales, por lo que de alguna manera están restringidos a los parámetros de estos lineamientos institucionales.

En tal sentido las técnicas “marginales” del arte como la intervención urbana, el arte popular y otras formas de contracultura se configurarían como “*anti-monumentos*”, ya que discursivamente van en contra de las narrativas oficiales de la violencia y se constituirían en “espacios memoriales contruidos para desafiar las premisas del monumento” como institucionalidad (Young :2000), este término fue acuñado por el autor para denominar a un grupo de artistas que configuró prácticas alternativas de arte a los memoriales contruidos en el marco de los monumentos de memoria del Holocausto

Recogiendo la re-significación de los espacios de memoria de este grupo de artistas, el arte se vuelve una respuesta política a un discurso oficial pero también a una práctica artística hegemónica, ya que muchas de las piezas que tematizaron el CAI se adscriben a las tradiciones del arte popular, contraculturas urbanas, gráficas y accionismo y otros soportes que permanecen al margen de la institucionalidad artística y cultural por lo que se convirtieron en formas de desafiar un discurso mediático y oficial que se tejió sobre la

guerra desde la esfera pública.

Andreas Huyssen encuentra una tendencia contemporánea surgida a raíz del Holocausto por musealizar el presente y se hace la siguiente pregunta :

“No cabe duda: el mundo se está musealizando y todos nosotros desempeñamos algún papel en este proceso. La meta parece ser el recuerdo total. ¿Es la fantasía de un encargado de archivo llevada al grado de delirio? ¿o acaso hay otro elemento en juego en ese deseo de traer todos estos diversos pasados hacia el presente? ¿Un elemento específico de la estructuración de la memoria y de la temporalidad en nuestros días que no se experimentaba de la misma manera en épocas pasadas? “ (Huyssen : 2005).

Huyssen se pregunta por el afán de objetualizar la memoria en el mundo contemporáneo como un horror al olvido como un vacío simbólico significado de un despojo de identidad e historia, un boom de recordar un pasado como si no existiera un mañana, al respecto el propone que en un mundo tan inestable el único ancla sería el pasado, un pasado basado en la historia pero construido mediáticamente en lo que el llamaría el marketing de la memoria en el cual todas las películas, series, socio dramas sobre el holocausto y otras guerras construirían nuestro sentido común sobre el pasado.

Pues sí existe un poder, una “Memoria mediática” definida por un gran mercado de la memoria como una forma moral y “políticamente correcta de recordar” y que sería el insumo de la construcción de las memorias hegemónicas, aquellas naturalizadas, que damos por sentado como un sentido común, el Holocausto es un buen ejemplo de eso.

Sin embargo en casos de conflictos armados y sociedades tan complejas y diversas como en el caso peruano, es mucho más difícil instaurar estas grandes narrativas con éxito, sin embargo vemos en estos procesos locales como se está construyendo y negociando la memoria y la ausencia de esta.

En este sentido el arte es un testimonio potencial que se rebela a la hegemonía de una sola memoria, entrando a disputar un terreno de acción desde lo simbólico, corporal, individual, comunitario, desde la subjetividad y desde lo que desde su creación no pretende configurarse como una “verdad total”, pero como una parte de ésta.

El arte entonces, enriquece el testimonio pero al encontrarse en los márgenes del mismo sería una práctica política que se construiría desde abajo, desde las bases, desde la diversidad cultural y social materializándose en lo que José María Arguedas llamó “la quinua de mil colores”, esa vasta diversidad cultural y material que somos como país pero que no descarta al “yo” único y particular ya que ninguna obra de arte es igual a otra.

Sería entonces posible desde el arte y lo performativo, intentar construir espacios de

diálogo en los que el pasado no sea musealizado congelando las memorias como narrativas únicas e irrefutables, es posible entonces mirar las prácticas artísticas como espacios de memoria locales, comunitarios e individuales de reflexión, Javier Torres en un artículo sobre los peligros de establecer el informe de la CVR como una memoria hegemónica señala lo siguiente :

“Las memorias no pueden ser estandarizadas, homogenizadas, las memorias son diversas, contrapuestas, contradictorias inclusive y por ello es que debemos dejar de lado cierta tendencia a la uniformidad y a querer que el Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación sea la nueva Memoria hegemónica que debe primar sobre otras memorias del conflicto, ya que al hacerlo caemos en la misma intolerancia de los actores de la guerra y le hacemos un flaco favor a las víctimas que antes que Memoriales buscan justicia y reparación.”⁷⁷

Es entonces la resistencia cultural una forma de empezar a ver la guerra interna peruana en su diversidad de matices y un acercamiento si no a la comprensión, al comienzo de la comunicación entre unos y otros. Las arpilleras de Huaycán lograron tejer un puente entre ellas y el resto de pobladores y vecinos que antes no las miraron como pares, podemos pensar entonces que las muchas expresiones artísticas y culturales que tematizaron el conflicto armado logren romper la brecha de indiferencia hacia el pasado y la memoria que hay entre nosotros como sociedad permitiéndonos mirar el presente y asumir retos colectivos futuros como nación.

⁷⁷ En “las Viñetas de la Memoria” artículo publicado en el boletín electrónico del SER en Agosto del 2010

Conclusiones

I

Huaycán fué un escenario emblemático de la violencia en el contexto del conflicto armado interno peruano en el que durante mediados de los ochentas y principios de los noventas se dieron lugar numerosos enfrentamientos entre las fuerzas armadas y el PCP/SL. Es a ese espacio que en 1987 llega un grupo de 39 familias desplazadas conformada en su mayor parte por mujeres, huyendo de la violencia en sus comunidades de origen como fueron Ayacucho, Huancavelica y Apurímac, ellas encuentran la necesidad de organizarse para poder hacer frente a las adversidades de la vida en la capital y forman la Asociación Mama Quilla.

Asentadas en Lima, las mujeres de la Asociación de Desplazadas de Huaycán Mama Quilla fueron víctimas no sólo de la violencia producto del CAI sino de aquella producto del prejuicio y la marginación, siendo discriminadas por ser mujeres, campesinas, andinas quechua-hablantes y habitar la denominada “zona roja” de Huaycán.

En el 2007 se implementa un proyecto que a través de la técnica de arpillera (usada en Chile por las mujeres con familiares desaparecidos para resistir la dictadura Pinochetista) recogiera las memorias de la Asociación, levantando su capacidad de organización para su sobrevivencia en el difícil contexto social que les tocó vivir a fin que sirviera para reconstruir y reforzar la identidad y autoestima de la comunidad de mujeres desplazadas.

La pieza de siete arpilleras elaborada en el 2007 como producto del taller *Sin documentos somos como sombras*, no sólo logra afianzar el vínculo del colectivo de mujeres con su propia historia como desplazadas, ubicándolas como parte de la historia de fundación de la CUA Huaycán- Comunidad Urbana Autogestionaria de Huaycán sino que sirvió para reivindicar los hechos heroicos en los que participaron sus pobladores para hacer de esta la comunidad autogestionaria que es ahora.

Por otro lado, esta pieza de arte sirvió para romper la brecha de comunicación que existía entre ellas y otros pobladores de la comunidad debido al estigma al que estaban sometidas por habitar la denominada “zona roja”, espacio vinculado al PCP/SL, la pieza rompe con esta distancia y sirvió a la trasmisión de conocimiento social en la comunidad sobre la historia de sobrevivencia de ellas como desplazadas de la violencia, de esta manera tanto sus vecinos como otras generaciones pudieron conocer la historia del

colectivo.

II

La confección de la pieza duró un aproximado de nueve meses durante los cuales, el proceso de “hacer” la serie de siete arpilleras configuró la memoria local de la Asociación de una manera particular, puesto que es en el proceso de realización de la pieza que ellas vuelven física la acción de recordar, tanto a través de los diferentes estados y emociones (llanto, risa, tristeza, diversos estados de ánimo manifestados físicamente), como en la elaboración manual de la arpillera mediante la técnica textil (recrear paisajes, personajes, hechos de violencia etc.)

La naturaleza de la técnica textil de la arpillera permitió poner acentos en algunos detalles de la historia de la Asociación que las mujeres mismas de Mama Quilla decidieron resaltar, como el entorno geográfico (cerros, sol, animales, frutas etc.), así como la auto representación de diferentes estados de ánimo, como la presencia del luto en muchos de los cuadros de la serie.

Por otro lado, el discurso contenido en la pieza de arpillera realizada por el colectivo Mama Quilla pone en evidencia el trastocamiento de roles sociales, laborales y culturales de las mujeres andinas a raíz del desplazamiento producto del CAI, en tal sentido la pieza grafica diferentes estados en los que la mujer es la que asume la responsabilidad por la sobrevivencia social y económica de la familia avocándose a roles para los cuáles aparentemente no estaba socialmente preparada. En tal sentido la narrativa presentada en la pieza de arpilleras es una memoria particularmente femenina del CAI que es acorde con las narrativas del informe final de la CVR sobre el impacto diferenciado de la guerra en el que se establece que si bien la mujer no fue el mayor porcentaje de víctimas, estas fueron las que protagonizaron las diferentes dinámicas de sobrevivencia como la búsqueda de los familiares desaparecidos, la organización de las huídas y los desplazamientos.

El discurso contenido en la pieza está influenciado por las versiones del conflicto armado que defienden las instituciones de derechos humanos invisibilizando complejidades y contradicciones respecto a las víctimas frente a los diferentes actores sociales del CAI. Esto se debería en gran parte a que las personas que dirigieron el taller “Sin documentos somos como sombras”, guiaron el proceso de reconstrucción de memoria a partir de la capacidad organizativa de la población dejando en segundo lugar los hechos de violencia. Por otro lado, las arpilleras fueron y son funcionales a la Asociación para visibilizar su

historia y conectarse con diferentes espacios de la sociedad sin embargo hay que tener en cuenta que es una memoria moralmente regulada por las demandas entre Institución, Asociación, Sociedad y Estado por lo que podrían estar invisibilizándose simpatías políticas al fujimorismo o recuerdos idealizados sobre el PCP/SL, a fin de ser coherente con una memoria políticamente correcta y que esta tenga posibilidades de sobrevivir en el espacio público.

En la serie de siete arpilleras convive un doble discurso ; por un lado se adscribe a una versión que presenta al campesino como la víctima pasiva que estuvo entre dos fuegos y que adquirió agencia a partir de la intervención y ayuda de las instituciones de derechos humanos, pero por otro lado la pieza resalta capacidad de respuesta y el aprendizaje social que como colectividad organizada articularon para sobrevivir y sacar adelante su comunidad y sus familias mucho antes de la llegada de las instituciones. Estos dos discursos se manejan en diálogo con los contextos y espacios en los que las señoras del colectivo dan su testimonio, es una memoria que se negocia en función a las audiencias y a los propósitos y que se hace funcional a sus demandas por justicia, reparación y reconocimiento, en tal sentido las Mama Quillas se convierten en sujetos sociales con agencia al decidir dónde ponen los acentos, los silencios y los olvidos de su propia historia.

Las arpilleras realizadas por las Mama Quillas atienden a una demanda de memoria local en el que sirven para reconstruir memoria e identidad al interior de la Asociación de desplazadas, dentro de la misma comunidad y en otras generaciones, sin embargo expuestas fuera de Huaycán y al ponerse en diálogo con otros contextos se ubican en narrativas de memoria globalizadas, en tal sentido el discurso contenido en la pieza juega entre lo local y lo global, graficando condiciones geográficas, sociales y situacionales particulares de Huaycán y la violencia en este espacio, sin embargo expuestas en otros espacios con el Museo itinerante Arte por la Memoria o el Museo de Nuremberg en Alemania nos hablan de la situación de las mujeres en contextos de represión y desplazamiento en otras partes del Perú y del mundo. La pieza de arte entonces, al ser expuesta en diferentes contextos tiene el potencial de renegociar constantemente la memoria y la identidad tanto de los autores como de las audiencias.

Otra de las posibilidades del arte sobre el cual se vuelcan memorias de la guerra es la de contrarrestar las narrativas hegemónicas de la violencia convirtiéndose en una estrategia de resistencia cultural desde la cual las comunidades son capaces de articular sus propios discursos de memoria en sus propios términos, tal es el caso que han mostrado

investigaciones sobre retablos, tablas de sarhua, pumpines, dibujos y punturas campesinos.

Es así que el arte y la producción cultural pueden convertirse en espacios de acción y reflexión desde el que muchas memorias pueden empezar a dialogar y confrontarse, ya que estos testimonios no pierden el carácter único pero a la vez colectivo, resultado de procesos y reflexiones conjuntas que dan cuenta de la memoria e historia determinadas comunidades.

Finalmente el arte en el que se vuelcan las memorias de la guerra tiene la capacidad de ser un instrumento de transformación y conocimiento social, quebrando brechas infranqueables apelando y despertando sensibilidades que muchas veces son difíciles de quebrar de otras formas, en tal sentido es a través de la producción cultural y artística que el Colectivo de mujeres desplazadas de Huaycán Mama Quilla logra romper el silencio y la profunda distancia que existía no sólo entre ellas y sus vecinos de Huaycán sino entre ellas y su propia memoria.

Documental

Mama Quilla : Los hilos (des)bordados de la guerra

A finales del año 2009 gané una beca residencia para implementar un proyecto de Museo Virtual de Arte y violencia Política⁷⁸ , esta plataforma entre otras cosas tendría un programa de documentales denominado “Las Otras Memorias” en el que se entrevistaría en cada capítulo a un artista que hubiera tematizado en su producción el conflicto armado interno, es así que en Julio del 2010 y aprovechando el curso de documental etnográfico realicé el primer capítulo de la serie que fue sobre las arpilleras de Huaycán Mama Quilla⁷⁹.

Esta primera entrega tuvo como objetivo principal, visibilizar la asociación en otros espacios dando cuenta de cómo logran plasmar a través del arte su heroica historia de lucha y sacrificio, a su vez, este documental tenía el propósito de hacerles propaganda a su pequeño negocio de arpillería con la intención de ayudarles a entrar a algún espacio o mercado en el cual pudieran insertarse.

Es el proceso de realización de este primer video que me permite reflexionar acerca del discurso que delante mío y de otros miembros de las instituciones de derechos humanos ellas ponían de manifiesto, una especie de performance de esa memoria que se construye en función al otro, es así que esta segunda versión más que dialogar conmigo, dialogan entre ellas, este segundo documental que adjunto al texto se focaliza en esa interacción y relación al interior de la asociación y en el rol que juegan las arpilleras como mediadoras de esa relación entre ellas, su historia y su memoria.

Ficha Técnica

Título : Mama Quilla : “Los Hilos (des)bordados de la Guerra”

Directora : Karen Bernedo Morales

Guión, cámara y edición : Karen Bernedo Morales.

Año de realización : 2009-2011

⁷⁸ Residente de la beca Escuelab entre Octubre del 2010 y Abril del 2011 para la implementación del Museo Virtual de Arte Memorias

⁷⁹ “Las Otras Memorias” Mama Quilla Asociación de Mujeres Desplazadas de Huaycán, 2010 puede ser visto en www.museoarteporlasmemorias.pe

Técnica : documental

Formato : digital

Duración : 30 minutos.

Sinópsis : En el año 1987 llegan a al asentamiento humano de Huaycán, ubicado en las periferias de la zona Este de Lima, un grupo de mujeres desplazadas huyendo de la violencia interna en las zonas rurales andinas . Después de veinte años de silencio y a raíz de un taller de derechos humanos ellas plasman sus memorias en una serie de siete cuadros bordados con telas y tejidos en los que dan cuenta de su historia de sobrevivencia en un contexto adverso en el que fueron discriminadas por ser mujeres, campesinas, andinas y quechua hablantes.



Agradecimientos

Quiero dedicar estas líneas a agradecer a quienes de muchas maneras han hecho posible la culminación de este trabajo, en primer lugar a mis amigas de la Asociación de Mujeres Desplazadas de Huaycán Mama Quilla, quienes depositaron su confianza en mí abriéndome las puertas de sus casas, de sus sueños y de sus vidas.

A mis compañeros del Museo Itinerante Arte por la Memoria con quienes conocí por primera vez la serie de siete arpilleras que me motivaron a escribir este texto y con quienes sostuvimos largas conversaciones y reflexiones sobre el arte y la memoria.

A Catherine Meza, amiga, socióloga, activista, por esa pasión contagiante en la difícil lucha de no olvidar, por todo el cariño a las Mama Quillas, a este trabajo y a mí.

A mis compañeros de maestría con quienes discutimos y compartimos nuestros proyectos, inquietudes e inseguridades, Rocío Trigoso, Diego Fernández –Stoll y Arturo Ferrari,

A mi amiga Olga Gonzáles por esa generosidad y disposición a escuchar y comentar mi trabajo, a César Ramos, por todas las conversaciones, los proyectos y el tiempo compartido, por su difícil tarea de abrir espacios de difusión para el arte popular.

A mis profesores de la Maestría de Antropología Visual, quienes me retaron siempre a mirar reflexivamente mi propio trabajo, en especial a mi asesora María Eugenia Ulfe por todo el acompañamiento en este proceso y por compartir los sueños de una sociedad más justa sin olvido y con memoria.

Finalmente y de manera muy especial quiero agradecer a mi familia ; a mi hermano, Percy Bernedo, por todo el apoyo durante estos años de proyectos académicos, a mi madre por retarme siempre a hacer las cosas lo mejor posible, a mi padre, a mi hermana y a mi sobrina Camila por la calidez y el cariño que han sido un impulso para seguir adelante.

Bibliografía

AGOSIN, Marjorie.

2008 *Tapestries of hope, threads of love* : The Arpillera Movement in Chile, Rowman and littlefield publishers, U.S.

ARONI, Renzo Salvador.

2011 *Tiempos de carnaval y memoria en el pumpín de Hualla*. EPAF.

AUGE, Marc.

1998 *Las Formas del Olvido*. Traducción de Mercedes Tricás Preckler y Gemma Andujar. Barcelona, editorial Gedisa.

BALDÉZ Luisa

2002, *Why Women Protest?* Cambridge University press

BRETT, Guy.

1987 *"Through our own eyes": Popular Art and Modern History*, Library Company of Philadelphia; First Trade Paperback edition .

BEVERLY, John

2004 *Testimonio. The Politics of the Truth*. Minneapolis and London : University of Minnesota Press.

BURGOS, Elizabeth

1983 *Mi nombre es Rigoberta Menchú y así nació mi conciencia*

BONDER, Julian.

Los trabajos de la memoria: reflexiones y prácticas, en *Memoria* n° 5, Revista de Idhepucp. Lima, pp. 9-26.

CLIMENT, Catherine y KRISTEVA, Julia.

1998 "Lo femenino y lo sagrado", Madrid: Cátedra 2.000, cop..

CORAL, Isabel.

1999 "*Las Mujeres y la guerra*" en "Los Senderos Insólitos del Perú", editado por Steve J.Stern, lima IEP , Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.

CONNERTON, Paul.

1989, *How societies remember*. Cambridge and New York University press.

DURAND, Anahí.

2005 "Dónde habita el olvido". Facultad de Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, SER.

DEGREGORI, Carlos Iván (editor).

2003 Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia Política en el Perú. Lima IEP and Social Research Council.

GELL, Alfred.

1998 *Art and agency : An Anthropological Theory*. Oxford : Clarendon press.

2005 (1992) "Art and agency", The technology of Enchantment and the Enchantment of technology en Jeremy Coote y Anthony Sheldon (editores), *Anthropology, art and aesthetics* pp. 40-63 Oxford, Clarendon press

GONZÁLES, Olga.

2011 "*Unveiling secrets of war in Peruvian andes*". University of Chicago press, .

HALWBACKS, Maurice.

1991 "*Fragmentos de la Memoria Colectiva*", revista de Cultura Psicológica, Año 1.

HALBWACHS, Maurice

2004, Los Marcos Sociales de la Memoria, segunda edición Anthropos editorial, primera edición Les cadres sociaeux de la mémoire, Albin Mitchel, parís 1994

HUYSEN, Andreas

2005 *En busca del futuro perdido*. Cultura y Memoria en tiempos de globalización. Fondo de cultura económica de Buenos Aires. Ed. Goethe Institute.

INFORME FINAL DE LA CVR, Comisión de la Verdad y Reconciliación.

2003, El Impacto diferenciado de la violencia por género, La Violencia en Huaycán y Los Desplazamientos forzados .

JELIN Elizabeth y LANGLAND Victoria (compiladoras).

2002 *"Monumentos, memoriales y marcas territoriales"*, siglo veintiuno editores, España siglo veintiuno de Argentina editores.

JELIN, Elizabeth.

2003 "Los trabajos de la memoria", en

De que hablamos cuando hablamos de memoria? Siglo XXI editores España .

2003 "Memorias y luchas políticas" en Carlos Iván Degregori (editor).

K. DENZIN, Norman

2003 "La Etnografía activista" en *The Call to the Performance*. Society for the study of symbolic interaction: University of California press.

MARCUS, E. George.

2001 *El surgimiento de la etnografía multilocal* en "Etnografías del sistema mundo".

MILTON, Cynthia

"Images of the truth, art as a médium for recounting Perú's internal war."

NORA, Pierre. 1984 "Entre la historia y la memoria" en Pierre Nora (ed.), *Les lieux de mémoire, 1. La République*. Paris: Gallimard. "Entre memoria e Historia: La problemática de los lugares."

APRODEH, ASPEN, YUYASUN.

2008 *"Sin documentos somos como sombras"* Programa para la documentación de niños, niñas y mujeres.

PALOMINO, Raquel

2008, "*Huaycán memorias de un pasado, identidades de un presente*" en Sin documentos somos como sombras. Editores, Aprodeh, Aspen y Yuyasun.

RICOEUR, Paul

1999 "La lectura del tiempo pasado : Memoria y olvido", Arrecife ediciones, París.

STOLL, David.

1999 "*Rigoberta Menchú y la historia de todos los guatemaltecos pobres*".

TAYLOR, Diana,

2003 "*The Archive and the Repertoire*", Performing Cultural Memory in the Americas. Duke University press.

TURNER, Victor.

1986 The Anthropology of Experience. Urbana : University of Illinois Press.

ULFE, Maria Eugenia.

2005 "Representations of memory in peruvian retablos", tesis doctoral George Washington University.

2006 *La Memoria, la esfera pública y "la nación en tiempo heterogéneo"* en Mirando la esfera pública desde la cultura del Perú. Gisela Canepa y María Eugenia Ulfe (editoras). Concytec.

Web Sites

Asociación de mujeres de Huaycan Mama Quilla
www.mamaquillahuaycán.blogspot.com

Museo itinerante Arte por la Memoria
www.arteporlamemoria.wordpress.com

Museo Virtual Arte por las memorias
www.museoarteporlasmemorias.pe

Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación
www.cverdad.org.pe

Archivo de dibujo campesino Yuyarisun
www.yuyarisun.rcp.net
Wikipedia Historia de Huaycán.
www.wikipedia.org

Huaycán Vitarte
<http://www.chaclacayo.8m.com/custom.html>

Videografía

BERNEDO, Karen
2010 “Las Otras Memorias” , Mama Quilla, documental 27 min.

PRODUCCIONES Alexis Youtube
2008 “Historia de Huaycán”, video clip
2008 “Exposición Mama Quilla en Huaycán”

ALEJODJ03 , Archivo Youtube
2008 15 de Julio feliz Aniversario Huaycán

Anexos



1.





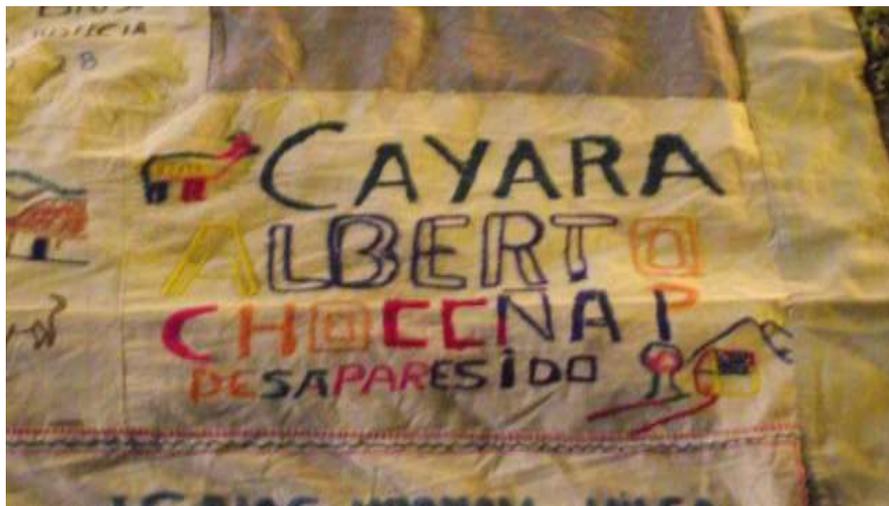
1. Fotografías del colectivo Mama Quilla durante la grabación del documental “Las Otras Memorias” en Huaycán, Julio 2010, las que cargan las arpilleras grandes son aquellas que participaron en el taller “Sin documentos somos como sombras” y que realizaron esta primera pieza, las que cargan las arpilleras pequeñas son las nuevas integrantes de la Asociación.

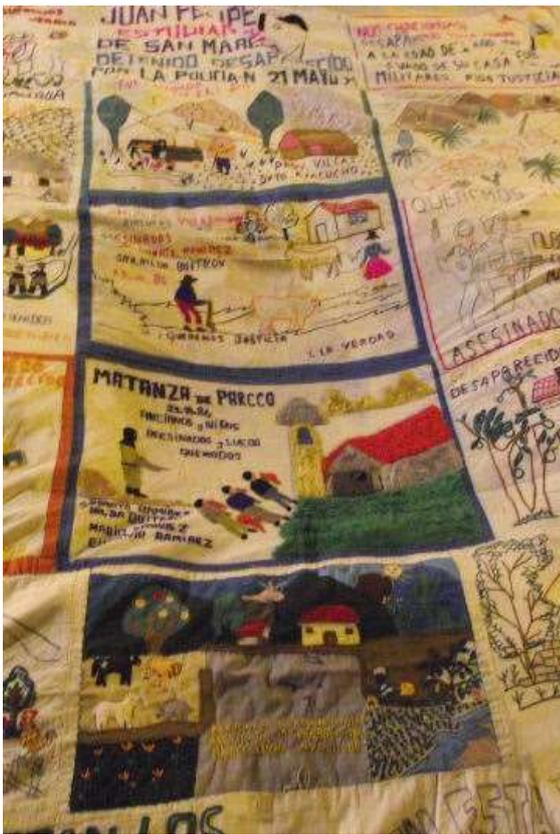


14. Imágenes del Movimiento de Arpilleras Chilenas, incluidas en el artículo de Roberta Bacic, *Arpilleras que cantan, claman, denuncia e interpelan*, publicado por la revista del programa naciones unidas para el desarrollo (PNUD)

3.



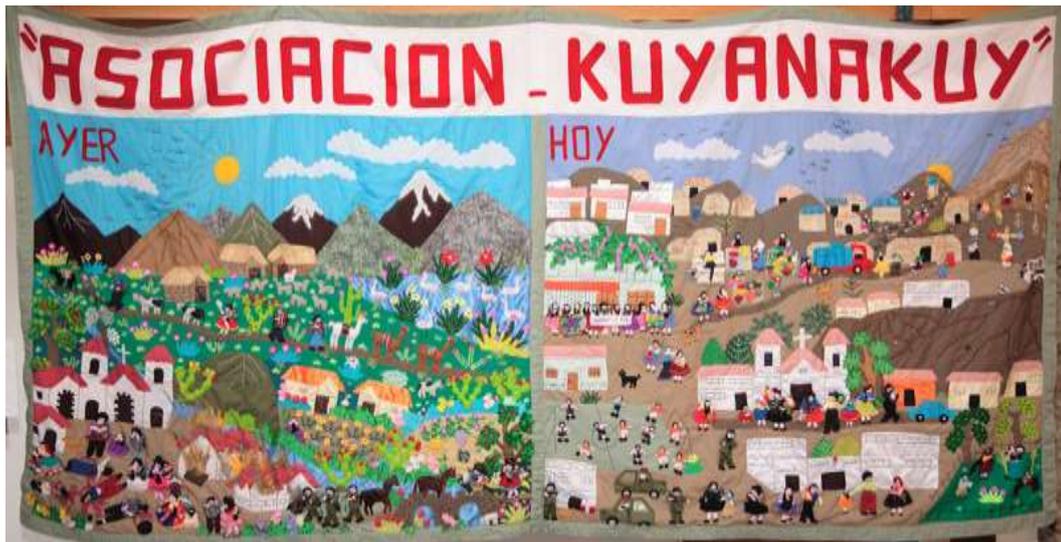




2. Banderola Arpillerada de CODADER – Perú, fotografía del total y de algunos detalles, tomada durante el evento “Una Navidad sin impunidad” realizado el 10 de Diciembre del 2010.

fotografías : Karen Bernedo





2. Arpillera de la Asociación Kuayanakuy, hoy parte de la colección del Museo de Nuremberg en Alemania, fotografía extraída de la web de la Asociación de Artesanos Peruanos CIAP
3. Banderola de Kuyanakuy sobre el impacto de la violencia del CAI en el medio ambiente expuesta en el festival PUCKLLAY el 4 de Diciembre del 2010 en Carabayllo como parte del Museo Itinerante Arte por la Memoria
fotografía : Karen Bernedo





2. Exhibición de las arpilleras como cierre del proyecto “Sin Documentos somos como sombras” en el instituto Italiano de Cultura en el 2008, la curadoría estuvo a cargo de Jorge Miyagui.

Fotografías : Jorge Miyagui (archivo personal)



32 cultural

El Peruano

30 | Peruanos en subasta
Cuatro de peruanos por el arte de Campo y Alberto Lynch en un momento de su vida.

31 | La música y danza de América
Dentro Festival Internacional de Folklore también se llevará a cabo en el teatro de Comas.



EXPOSICIÓN. NUESTRA HISTORIA ES LO QUE SOMOS HOY

Arpilleras para la memoria

- Muestra recoge trabajos inspirados en la experiencia de personas desplazadas
- Artesanas son mujeres de la comunidad autogestionaria de Huaycán

Tasa Latina, una información que se llega al auditorio del Instituto Italiano de Cultura de Lima de la ciudad de Huaycán, que se ha desarrollado el trabajo de un grupo de mujeres artesanas de la comunidad autogestionaria de Huaycán, que vivió en condiciones de la memoria política de los pobladores desplazados.

Las artesanas de la organización Tasa Latina son las responsables de esta exposición, la cual tiene como una de las actividades del proyecto los documentos que se han elaborado para la documentación de la cultura y la historia. Unos trabajos se han realizado desde 2006 por Mónica, Alejandra, Susana y la propia Tasa Latina, que es la responsable de la Comunidad Latina.

Devenir o la identidad
El devenir, según los peruanos, es el de producir a través de la historia de la persona el tema del devenir a su identidad y a su pertenencia en el mundo. Como se sabe, esta es una tarea que se ha desarrollado en los últimos años en el ámbito de la memoria de la historia de los desplazados por la violencia política peruana, particularmente de los desplazados de Ayacucho, Arequipa y Huancayo.

Una muestra como "La memoria de nosotros" tiene como objetivo "de seguir".



"Cuando llegamos a Huaycán", "Huaycán: una memoria", y "Vida cotidiana", una muestra de imágenes se encuentran en las salas de exposiciones que se han creado la oportunidad que les ha brindado el proyecto para fortalecer la memoria individual y colectiva de su gente.

6 Esta exposición deja constancia testimonial de las necesidades de las familias desplazadas.

datos

- Hoy se realizará un seminario en el que se explorará experiencias.
- La muestra se inaugurará mañana en el Instituto Italiano de Cultura (avenida Arequipa 1075, Santa Delfina, Lima).

7. Nota periodística sobre la exhibición de las arpilleras en el Instituto italiano de Cultura Archivo personal Jorge Miyagui Oshiro

8.a



Museo itinerante Arte por la Memoria en Huancavelica, Setiembre 2009
fotografía : Karen Bernedo



Museo itinerante Arte por la Memoria en Sicuani, Octubre 2009
fotografía : Karen Bernedo

c.



Museo itinerante Arte por la Memoria, Villa el Salvador Abril 2010
fotografía : Karen Bernedo

d.



Museo itinerante Arte por la Memoria , San Juan de Lurigancho, Noviembre 2009
fotografía : Mauricio Delgado



e.Museo itinerante Arte por la Memoria, Plaza de Armas de Cuzco, Octubre 2009
fotografía : Karen Bernedo

9.



Participación del Museo Itinerante Arte por la Memoria en la clase de Jo Marie Burt, Junio 2010, PUCP. Pregrado EEGLL
fotografía : Karen Bernedo

2. Conferencia de Karen Bernedo en la Universidad del Rosario en Bogotá con el Museo Itinerante Arte por la Memoria en evento sobre Arte, género y violencia política organizado por UNIFEM.

Fotografía : Akito Bertran



3. Arpilleras expuestas en montaje del Museo Itinerante Arte por la Memoria en la Universidad del Rosario , Bogotá , Setiembre del 2010.



fotografía : Karen Bernedo

