



Testimonio y Memoria: Tres filmes peruanos en retrospectiva

Por Naomi Greene Ortiz

Resumen

A través del análisis contextual de los filmes, *Agripino*, *Dancing with the Incas* y *Alias Alejandro*, en los que se abordan eventos traumáticos del Perú, lo testimonial y la memoria surgen como elementos en común que los hacen dialogar a pesar de sus diferencias. Este artículo propone un acercamiento a estos documentales como medios contradiscursivos de las versiones oficiales, que en estrecha colaboración con identidades subalternas, ofrecen en sus registros una huella de las *otras memorias*; así como la capacidad de reconfigurar la historia al ser visionados en la actualidad.

Palabras clave: testimonial, contradiscurso, *Agripino*, *Dancing with the Incas*, *Alias Alejandro*

Abstract

Through a contextual analysis of the films, *Agripino*, *Dancing with the Incas*, and *Alias Alejandro*, in which certain traumatic events of Perú are portrayed, memory and testimony appear as common elements, generating a dialogue between the films despite their differences. This article approaches these

documentary films as counter-speech mediums of the official versions, which, in collaboration with subaltern identities, offer a trace of the *other memories*; as well as the capacity to reconfigure history in the present time.

Keywords: testimonial, counter-speech, *Agripino*, *Dancing with the Incas*, *Alias Alejandro*

Resumo

Por meio da análise contextual dos filmes *Agripino*, *Dançando com os Incas* e *Alias Alejandro*, nos quais se abordam acontecimentos traumáticos no Peru, o testemunho e a memória surgem como elementos comuns que os fazem dialogar apesar das diferenças. Este artigo propõe uma abordagem desses documentários, como meios contra-discursivos das versões oficiais, que em estreita colaboração com identidades subalternas, oferecem em seus registros um traço das *outras memórias*; bem como a capacidade de reconfigurar a história quando visualizada hoje.

Palavras chave: *testemunha*, *contradiscorso*, *Agripino*, *Dancing with the Incas*, *Alias Alejandro*

Résumé

À travers l'analyse contextuelle des films, *Agripino*, *Dancing with the Incas* et *Alias Alejandro*, dans lesquels sont abordés des événements traumatisants au Pérou, le témoignage et la mémoire émergent comme des éléments communs qui les font dialoguer malgré leurs différences. Cet article propose une approche de ces documentaires comme moyens contre-discursifs

Cine Documental

des versions officielles, qui en étroite collaboration avec les identités subalternes, offrent dans leurs enregistrements une trace des *autres mémoires*; ainsi que la possibilité de reconfigurer l'histoire lorsqu'ils sont visualisé actuellement.

Mots clés: témoignage, contre-discours, *Agripino*, *Dancing with the Incas*, *Alias Alejandro*

Datos de la autora

Naomi Greene Ortiz (1993), alumna de la maestría en *Antropología Visual* en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Licenciada en *Comunicación y Artes Audiovisuales* en el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente (México).

Correo electrónico: nav.go@hotmail.com

Fecha de recepción: 30 de Agosto de 2021

Fecha de aprobación: 28 de Septiembre de 2021

Introducción

- Jan Lindqvist se encuentra en Lima con Agripino, un campesino que viaja a la capital para denunciar los abusos del gamonal. En un seguimiento de vuelta a su comunidad en el sur de Perú, salen a relucir historias de abuso, represión y violencia entre los campesinos, pero también los ánimos de forjarse su propia justicia.

- En un viaje sonoro por la tradición del huayno, John Cohen sigue a tres mujeres que viven entre la realidad limeña y el recuerdo de sus pueblos a través de la música y el baile. Los huaynos cuentan entre estrofas desde las historias más cotidianas de los campesinos andinos, hasta las memorias más dolorosas de la violencia.
- Alejandro emprende un viaje desde Alemania a Suecia para conocer a sus medios hermanos y a la esposa de su padre, con la intención de indagar en una parte oscurecida de su historia. Con los relatos de quienes conocieron a su padre, Alejandro busca llenar los vacíos viajando a Perú, en donde conoce a su familia paterna y se reencuentra con su padre: Peter Cárdenas Schulte, ex miembro del MRTA.

Agripino (Jan Lindqvist, 1977), *Dancing with the Incas* (John Cohen, 1992) y *Alias Alejandro* (Alejandro Cárdenas, 2005), son tres filmes realizados en Perú que exploran diversas realidades y contextos desde las perspectivas de cineastas extranjeros. A pesar de sus fechas de realización, estéticas y narrativas múltiples, surgen de un genuino interés de parte de directores foráneos por el Perú: uno por las luchas del campesinado por sus tierras, otro por los huaynos en Lima y el sur, y el último por completar la figura ausente del padre.

La pregunta que enmarca este ensayo es, ¿de qué manera dialogan estos tres filmes? Para responderla, es necesario partir de un repaso por las problemáticas que abordan cada uno, los contextos en los que están contenidos, y las peripecias durante la filmación y exhibición. Posteriormente, partiendo de las similitudes más obvias, sugiero que los tres filmes poseen una cualidad contradiscursiva. Como hilo conductor de dicho análisis, me serviré de los testimonios de identidades consideradas 'subalternas' y las memorias que

difieren de la historia oficial, elementos que comparten estos productos cinematográficos.

Agripino (1977): Contexto y planteamiento testimonial

Agripino es un documental construido desde la visión de su realizador y su protagonista. Aunque es Agripino quien teje el testimonio contradiscursivo que enmarca el filme, dejando entrever su propia memoria y la de su gente a través del registro audiovisual, por encima de la mirada de Lindqvist y del discurso oficial. Esta cualidad coloca la película en una categoría particular, un documental político hacia la "recuperación histórica y de la memoria" (Ruffinelli, 2005: 338), encaminado a empoderar las versiones disidentes de la historia, obnubiladas por minorías privilegiadas.

La Reforma Agraria impuesta por el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas de Velasco Alvarado en 1969, marcó un periodo álgido entre el campesinado y el Estado. La premisa de las expropiaciones de las tierras era que éstas pertenecían a quienes las trabajaran, pero apenas un 7% se atribuyeron a las comunidades (Caballero, 1977. Citado en Hall, 2013: 105). La intención del gobierno era adjudicarse las tierras para repartirlas a las cooperativas agrícolas, otorgándoles una supuesta autonomía a las comunidades; sin embargo, en 1971 la ley agraria se vuelve económicamente insostenible, dejando nuevamente a los campesinos en la incertidumbre sobre su suelo y destino.

Agripino es víctima de esta ausencia de garantías, y emprende el largo camino hasta Lima con la intención de encontrarse con el presidente para exigir justicia. Una demanda simbólicamente disuelta apenas pisara el Palacio de Gobierno y le fuera negada la entrada, -negados él y sus iguales por una nación que es tan suya como ajena al mismo

tiempo¹. Dos escenarios: Lima y la comunidad Churo, en Cusco. Agripino transita ambos, en el primero es un *otro* con ropas, costumbres e idioma distintos que en su andar por las calles levanta miradas curiosas. En Churo, paradójicamente, tampoco forma parte del lugar a pesar de ser un miembro legítimo de la comunidad, porque vive escondiéndose de las amenazas del gamonal, quien lo tacha de 'indio comunista y ladrón'. Así pues, ni en Lima ni en Cusco es libre, deambulando como un *otro* que no es del todo bienvenido, incomprendido y aprehendido por sus ideales de justicia.

La filmación de *Agripino* acontece en el marco de un movimiento campesino de mediados del siglo XX en Perú, nutrido de raíces marxistas y comunitarias en el que la ideología comunista estaba en auge en gran parte de Latinoamérica, y en el que el Partido Comunista Peruano-Patria Roja apoyaba las luchas obreras y campesinas. El compañerismo entre los mismos campesinos comienza a esparcirse como pólvora, -hecho que en la película se aprecia claramente con la repetición de la palabra *compañero*, aunado al espíritu revolucionario en el que primaba la idea de una *dictadura del proletariado*-. Un período de reconfiguración para el campesinado peruano, abusado sistemáticamente durante siglos, pero empoderado y dispuesto a subvertir la falsa inferioridad con la que habían sido etiquetados. Este proceso histórico también promovió los testimonios de líderes campesinos que encontraron un apoyo en el cine documental de la época, y en el que se gestó un corpus audiovisual contradiscursivo que evidenciaba las tensiones entre diferentes sectores de la sociedad peruana. Las historias que Agripino lleva consigo son testimonios llenos de contradicciones históricas que inspiran reflexiones sobre la relación entre el Estado-Nación y los indígenas, y el medio para que el cine, desde la voz de protagonistas como Agripino, se consolidara como herramienta política y social.

Particularmente, la secuencia sobre las vejaciones de la conquista yuxtapuesta con el regreso de tres días de Agripino, es un montaje que refresca la memoria del gran trauma colonial y deja en evidencia dichas contradicciones. "¿Que piensa Agripino? ¿Tiene consciencia de lo que pasó hace 400 años?" Son preguntas que cuestionan la vigencia de los abusos hacia los indios. "Hoy sólo quedan los muros de piedra" de grandes civilizaciones extintas que admiran los turistas y "los restos inanimados que dejó la violencia", mientras "los sobrevivientes son transportados todavía como ganado". Agripino, descendiente de estos sobrevivientes, lanza una pregunta en la asamblea, "¿Por qué llevamos este inmenso sufrimiento?" Y remata diciendo, "por toda esta energía perdida y la sangre sacrificada debemos cobrar, no nos sublevamos de la nada, tenemos nuestra razón". Primero fueron los europeos quienes infringieron el sufrimiento, luego los mestizos que asumieron el poder clavaron el dedo en la llaga, siendo la figura del gamonal uno de los precursores de esa represión, "intermediaria entre el Estado y el campesinado, y como un personaje que constituye su poder social a través de la violencia" (Poole, 1991: 278). Inserto como la nueva figura de poder agrario, el gamonal sería la representación máxima de violencia para los campesinos durante los siglos XIX y XX. Entonces, para cuando Agripino y otros campesinos y campesinas enlistan la serie de crueles atropellos hacia ellos y sus ganados, las marcas de la conquista resurgen entre sus palabras, y se incrustan incómodamente en el espectador por medio de la narrativa visual de Lindqvist.

A través de esta secuencia, somos partícipes de algo que no podemos ni debemos ignorar, que bajo el titánico proyecto de nación fue oscurecido, pero que en el surgimiento de un cine militante y testimonial, encuentra una salida con la posibilidad de reescribir la historia desde las *otras memorias*, las de los grupos 'subalternos'. De esta forma,

cuando Agripino dice al final de la asamblea: "Compañeros: Siempre hemos pedido justicia, pero no hay para nosotros. Si no la encontramos, nosotros haremos nuestra propia justicia". Sus palabras llevan un dolor y hartazgo colectivos sin aparente caducidad, pero también dejan entrever la esperanza de un pueblo maltratado, que con los puños en alto mira de frente a la cámara, un nuevo recurso a su favor.

***Dancing with the Incas* (1992): Contexto y planteamiento contradiscursivo**

En esta película se abordan también la represión y la subversión, esta vez desde la música y el baile. Sus exponentes son los migrantes andinos que han llegado hasta Lima escapando de la pobreza y la violencia, traen consigo sus historias y costumbres, su cultura y sufrimiento. Junto con ellos, la violencia del sur se desbordó a otros puntos del país², y fueron sus testimonios los que permitieron que el conflicto armado se redimensionara y se asumiera como un problema nacional. *Dancing with the Incas* es un registro de la memoria andina en el marco de tensiones entre campesinos e indígenas con el Estado peruano y Sendero Luminoso, -de hecho, se lleva a cabo poco antes de que Abimael Guzmán fuera capturado-. El filme refleja el desencanto colectivo a través de las letras de los huaynos, que responden a un periodo socio-histórico particular y ampliamente traumático.

Cynthia Milton (2018), anota que "el arte es un medio poderoso para narrar el pasado y llegar a algún tipo de entendimiento". Los huaynos son ese medio para transmitir la historia a quienes no la conocen, a la vez que funcionan como recurso para superar el trauma. Son un acto de resistencia en dos sentidos: por un lado, resisten la represión del gobierno y de grupos terroristas, expresando en sus letras los crímenes

hacia campesinos e indígenas; y por otra parte, resisten la censura de la historia oficial, pues relatan hechos que no se inscriben del todo a los cánones académicos e institucionales. Estas versiones cuentan la verdad desde las voces del pueblo, una verdad ajena a ciertos intereses políticos y económicos. Así pues, a través de un arte en el que convergen los imaginarios tradicionales con los modernos³, el trauma se reconfigura y las otras historias quedan expuestas, -ejemplo de esto son algunos tipos de arte 'popular andino', como las tablas de Sarhua y retablos, que rescatan testimonios de represión y violencia, antecediendo incluso la labor de la Comisión de la Verdad y Reconciliación creada en el 2001-. Esta sinergia de lo antiguo con lo reciente a través del arte, tiene gran relación con el tratamiento histórico de la 'violencia periférica'⁴, así como el impulso de hacer frente al trauma.

En *Dancing with the Incas*, se retrata la vida migrante desde los testimonios de tres mujeres relegadas a trabajos domésticos y ambulantes que se alternan entre la frenética rutina de una Lima que les es ajena, y la música y el baile de sus localidades que las empodera. Las tres viven una doble vida: Mari Elena Ochoa llegó a Lima escapando de la violencia ejercida por Sendero Luminoso en Ayacucho. Trabaja para una familia acomodada y tiene su propio cuarto en la azotea. Mari se viste de dos personajes: de empleada doméstica, con su pulcro vestido y mandil; y de *hayllecc*, para amenizar las fiestas con sus bailes que transmiten historias y escenas de la vida sierraña. Su situación es similar a la de otros jóvenes que tuvieron que abandonar la sierra y adaptarse a la vida en la capital, sin mayor agencia que la de servir. A Mari se la reduce a una chica de provincia con una cultura e idioma diferentes, una visión esencialista que se percibe en las palabras de la señorita de la casa, cuando Cohen le lanza la pregunta, "¿Alguna vez has pensado en las diferencias entre tu

vida y la vida de Mari?" Y ella responde: "Tenemos casi la misma edad y somos dos personas totalmente opuestas, sus costumbres, sus formas de pensar, los sitios donde ella ha nacido". Mari, la que ayuda con las labores domésticas en Lima, pero que es danzante en Ayacucho, la que lleva un vestido confeccionado especialmente para las festividades de su comunidad, pero que en Lima es el disfraz más bonito para Halloween. Aunque desde otra perspectiva, la agencia de Mari no se limita a esto, pues cuando canta *Vicuñita* nos sugiere que la música, como el baile, son el escape de su realidad inmediata; expresión de su consciencia desde la tradición y el arte como medios contradiscursivos para sobrellevar el trauma. Gomersinda Cortabrazo, conocida artísticamente como Flor de Huancayo, tiene un puesto en el mercado y una trayectoria de 35 años como cantante de muliza, así como un programa de radio llamado "Flor de Huancayo y el Perú". Su pasión es cantar, pero no se gana la vida cantando sino vendiendo pollos, frutas y ropa. Esta alternancia entre sus quehaceres laborales y artísticos tiene como consecuencia que sus shows se realicen los domingos, cuando las criadas y comerciantes tienen el día libre. Otro aspecto que resalta es que las emisiones radiofónicas de huaynos sean entre 4:00 y 6:00 am, quedando relegados a un horario poco estelar, pero al mismo tiempo haciéndose un espacio en la dinámica cultural capitalina. Así, mientras la gran ciudad baja la guardia, el mundo andino hace fiesta.

Como Flor, Julia Illanes canta huaynos desde los catorce y se alterna entre su negocio y la música. Tiene un contrato discográfico con la disquera IEMPSA, en la que enfrenta censura para grabar ciertas canciones. "Yo primero empecé a cantar canciones sentimentales y alegres (...) y ahora quiero grabar canciones de protesta, porque para mí las canciones de protesta más llegan al corazón del pueblo", dice. Su composición, *Hermano Serrano*, es una memoria musicalizada del

sufrimiento del campesinado durante el senderismo: "Hermano serrano despierta del sueño, escucha mi canto, lucha por tu vida (...) Porque sé que estoy luchando por los oprimidos, porque sé que estoy luchando por los que han llorado". Este tipo de huaynos contestatarios que han traspasado la cordillera por medio de sus portavoces, resisten y subvierten los discursos conservadores sobre el conflicto armado, al mismo tiempo que le hacen un guiño a la sierra, a ese 'Perú Profundo' que reclama ser escuchado y visto. Sin embargo resulta compleja esta mirada, por no decir incómoda, pues el desborde del sur ocasionado por los movimientos migratorios, obliga a prestar atención a un fenómeno parcialmente eclipsado fuera de las periferias. Esta observación puede ser orgánica o todo lo contrario, especialmente si se alude a temas delicados como el terrorismo, alterando o censurando los hechos, como es el caso de *Hermano Serrano*, reescrita para su lanzamiento al público⁵.

La censura, como respuesta inmediata del poder ante la subversión del arte, deja al descubierto los vestigios de la represión, pero también el empoderamiento de los 'oprimidos', que aún sabiendo que pueden ser silenciados, deciden alzar sus voces; es así como el pueblo mutilado lanza su réplica, y la música se convierte en el medio para manifestar su abandono y dolor, denunciando a través de huaynos y otros géneros musicales que no están sujetos a disqueras, y eludiendo la censura al pasar a formar parte de la cultura. A pesar de esto, la batalla por la libertad de expresión no está del todo ganada, y que algunas manifestaciones culturales logran esquivar el control estatal o de grupos como Sendero Luminoso, la represión puede hacerse muy sutilmente desde la reducción de estas formas a meros productos *étnicos*, como sucede con la música andina. "¿Por qué le ponen eso de *ethno*, cuando van a tratar o escuchar música autóctona de Latinoamérica o del Perú?", cuestiona Mario Molina de Radio Huaylaychu. Resulta

contradictorio que en la inclusión de las culturas indígenas a la identidad peruana, sigan usándose etiquetas como 'cultura étnica' cuando se trata de un patrimonio cultural nacional. La aparente aceptación de la música andina en Lima, reconocida en todo el país, o que en 1993 el quechua se convirtiera en lengua oficial, no sustentan esta aceptación como legítima, pone de manifiesto que las dinámicas entre sierra y capital poseen ironías y siguen estando tensas. *Dancing with the Incas* muestra parte de estas tensiones, como la perseverancia de sus voceros, que aún siendo relegados, prueban que las artes contestatarias son un medio notable en el tratamiento de la violencia y la historia, posibilitando su reconfiguración y superación.

Alias Alejandro (2005): Contexto y planteamiento testimonial

Alias Alejandro inicia con una animación de una figura sin gesto que abre una puerta en su pecho. Dentro está la misma figura delante de un paisaje bucólico y plano. Para Alejandro, su padre biológico es un fantasma que existe solamente en los relatos de su madre, y es por esa razón, -ese hueco en su pecho-, que decide construir la figura de Peter a partir de los recuerdos de quienes lo conocieron personalmente. La primera parada es Suecia, donde viven sus medios hermanos Grete, Gabo y Victoria, la segunda esposa de Peter. En ese encuentro comienza a dibujarse un mundo en el que el rostro de su padre está enmarcado en fotografías y álbumes familiares, en lugar de recortes de la prensa y reportajes oficiales; un encuentro con el hombre de familia cariñoso que dista del terrorista que proyectan los medios. No obstante, en esos recuerdos también aparece un pequeño Alejandro. "De repente, entre esa maraña de *desconocidos* aparezco yo (...) mis recuerdos comienzan cuando Peter ya no

estaba en mi vida", pero realmente su imagen es indisociable de la de su padre, un vínculo imborrable que Alejandro no ignora, y que lo lleva a filmar el reencuentro.

Esta secuencia se construye desde las *otras memorias*, mismas que cuestionan la historia oficial a través de sus disonancias. Con los relatos que Alejandro va recabando, su idea sobre Peter se va redimensionando desde la subjetividad de personas de carne y hueso, al mismo ritmo que los recuerdos de su infancia van transformándose con la recapitulación sobre su vida en relación con las memorias de los demás. En este proceso, Peter no es solamente su progenitor y uno de los más buscados de Perú, es padre y esposo amoroso, dotándolo de volumen y esencia.

La segunda parada es Perú acompañado de su madre. Lejos de su zona de confort, los huecos sobre Peter van llenándose con los recuerdos de su familia paterna, mientras sus propios vacíos van haciéndose más claros: nacido en Perú, la realidad peruana choca con Alejandro porque no es propiamente peruano, como tampoco es alemán a pesar de vivir en Berlín y hablar alemán. La pregunta sobre quién es Peter, requiere responder primero quién es Alejandro. Para Elizabeth Jelin (2011), "el pasado cobra sentido en su enlace con el presente en el acto de recordar/olvidar" (p. 2). En ese sentido, pasado y presente se enlazan desde la memoria: la personal, la familiar y la pública. La película, como un diario de viaje lleno de expectativas y reflexiones, es el medio de Alejandro para adentrarse a sí mismo. De esta manera, el documental pasa a ser el soporte en el que Alejandro media sus encuentros y desencuentros, -como el dibujo animado que representa aquello que la cámara no puede registrar-. *Alias Alejandro* es un filme sumamente íntimo y repleto de choques: la materialización de su padre a través de los recuerdos familiares, y el choque con una nación que es tan suya como ajena, colmada de pobreza e injusticias que difieren del primer mundo en el que creció.

"Mi madre intentaba por todos los medios mostrarme una realidad que quedaba demasiado lejos de mi vida. ¿Y yo? Yo me sentía en el sitio equivocado", relata Alejandro. Como Peter, criado en una familia pudiente, enfrentarse al mundo más allá de las comodidades es el quiebre más grande.

Última parada: el encuentro con Peter en la Base Naval del Callao. La tensión del reencuentro se evapora con el gesto de cabeza que padre e hijo comparten. Hay un claro antes y después en cómo Alejandro percibe la imagen de Peter, cuya relación estaba condicionada por las versiones oficiales y los medios, que lo encierran como el número dos del Movimiento Revolucionario Tupac Amaru, un terrorista sanguinario e iracundo. Luego, el imaginario fue nutriéndose de historias que le dieron un giro de 180° a esa imagen antagónica, que en la búsqueda se llenó de anécdotas y personalidad. Aquellos archivos oficiales relacionados a Peter adquirieron matices con las historias de sus hermanos, se contextualizaron más allá de la ideología, y hasta cierto punto terminaron caricaturizándose cuando Alejandro anduvo por el centro de Lima preguntando sobre Peter Cárdenas Schulte sin que nadie fuera capaz de repetir la versión de los medios. Desde estas dos aproximaciones, Alejandro logra que las versiones oficiales e íntimas se entrelacen, no sin antes cuestionar ambas. *Alias Alejandro* no puede etiquetarse como filme político solamente, es una memoria familiar con un carácter público dada la identidad de Peter, un viaje entre la historia oficial y la historia familiar (Godoy, 2013). No es un filme sobre el conflicto armado interno, sino sobre un hijo que cuestiona a su padre "desde una aparente ausencia de trauma y una distancia físico-geográfica" (Bernedo, 2017: 102). En la búsqueda de su propia identidad, escarbando entre el pasado y la memoria en los que inevitablemente surge la figura de su padre, el encuentro desde el testimonio es el principal protagonista. Marc Auge (1998) propone el 'retorno' como

figura del olvido en relación con la memoria, que pretende recuperar el pasado perdido olvidando el presente para restablecerlo por medio de la asimilación del pasado. Al retornar a un pasado borroso y con muchas aristas, Alejandro conoce y se reapropia de las *otras memorias*, de los retazos de su padre que ha ido recogiendo en el camino para reformular su propio vacío. Así pues, indaga en su pasado, -esa figura oscurecida sin gesto-, lo explora y lo moldea según su presente, para finalmente aceptarlo y abrazarse a sí mismo con todo y sus huecos.

Entre memoria y testimonio

¿Cómo dialogan *Agripino*, *Dancing with the Incas* y *Alias Alejandro*? En base a los conceptos de memoria y testimonio, puede trazarse una relación entre estos tres filmes más allá de su interés por el espacio y sujetos del Perú. Para George Yúdice (1992), el testimonio hace alusión a muchos tipos de discurso que van desde la memoria oral hasta la popular, cuyo principal interés es darle voz a los 'sin voz'. No obstante, lo testimonial necesita un vehículo para llegar a los demás y rescatar del olvido o el silencio aquellas historias que deben ser contadas desde las voces de sus testigos. Esto requiere una colaboración entre quienes están dispuestos a relatar sus memorias, y quienes deciden registrarlas desde múltiples soportes; así pues, lo testimonial es indisociable de la memoria, depende de ella para existir y viceversa. Jelin (2002), escribe que "abordar la memoria involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay un juego de saberes, emociones, huecos y fracturas" (p. 17). En ese abordaje se incluyen al sujeto que recuerda y olvida, el contenido de esos recuerdos u olvidos, y la

temporalidad, el presente en el que se activa la memoria y el futuro al que apela.

Bajo esta lógica, las tres películas están atravesadas por la memoria y el testimonio, y aunque diferentes entre sí, son productos de la memoria materializados en testimonios que surgen de la colaboración.

Sobre los testimonios representacionales, Yúdice (1992) explica que hay testimonios estatalmente institucionalizados para representar, y testimonios que surgen del acto comunitario o lucha por la supervivencia. En *Agripino*, del documentalista sueco Jan Lindqvist, los testimonios de campesinos en la comunidad de Churo surgen dentro de un espíritu comunitario que busca dar a conocer su situación desde el sistema legal y el cine, —que si bien el *cinema* era prácticamente desconocido para ellos, en el filme se aprecia que la presencia del equipo de filmación puede ser beneficiosa, así lo manifiesta *Agripino* cuando dice: "Nuestros amigos visitantes escribirán (filmarán) todo esto, para hacer conocer los innumerables abusos que cometen contra nosotros"—. El testimonio fue una forma de empoderamiento para el campesinado según sus posibilidades, en el que descubrieron nuevas maneras de visibilizarse. "El objetivo principal de su estrategia comunicativa era la creación de una esfera pública contradiscursiva a nivel local o regional" (Seguí, 2016: 58); objetivo claro en los testimonios del dirigente campesino Saturnino Huillca, quien impulsó el espíritu de protesta en el campo más allá de lo legal, para encontrarse con el cine. Como bien observa Jorge Ruffinelli (2005), a partir de los sesenta el documental latinoamericano se enfocó en lo social con una intención política, y para la década siguiente ésto visibilizó a campesinos e indígenas. Dicha militancia campesina fue una de las motivaciones de Lindqvist para filmar en Latinoamérica, en aras de fortalecer una red alternativa en la que se mostraran películas sociales de países europeos y de América

Latina⁶. En el caso de *Agripino*, los problemas de la comunidad por la tierra y abusos del gamonal aparecieron como un *lugar* donde confluían diferentes poderes que debían ser registrados y compartidos. "Las voces de ellos fueron lo principal para nosotros (...) hemos utilizado las cámaras y las grabaciones para dar voz a la gente, eso no se había podido hacer antes", relata Lindqvist⁷. Dos factores convergieron para lograr esto: primero, el rol de la tecnología, que con los avances en materia sonora posibilitaron el sonido sincrónico, -ahora los sujetos podían hablar por sí mismos, dejando atrás el documental expositivo⁸-; segundo, los grandes movimientos sociales y de contracultura de los años sesenta que abrieron canales de comunicación entre países. En el análisis contextual en el que se realiza *Agripino*, y en relación con el cine militante, lo testimonial pasa a ser el foco de interés para los campesinos, quienes colaboraron con cineastas para hacerse visibles frente a un Estado esquivo, -aunque la identificación del valor del testimonio como medio para la acción y el reconocimiento, no invalidaba el hecho de que tanto los sujetos protagonistas, como los realizadores, tuvieran intereses diversos-. Estos elementos permitieron que dichas mancuernas se efectuaran, pero el periodo político e histórico en América Latina dificultó que productos de esta índole pudieran trascender a otros espacios⁹. Bajo esa observación, en *Agripino* se enlistan dos fracasos, uno diegético y otro extradiegético: que *Agripino* nunca pudo ver al presidente en su viaje a Lima, ni los testimonios filmados pudieron ser vistos, ya que Lindqvist no pudo mostrar la película terminada ni a los habitantes de Churo, ni al presidente de Perú, ni al público peruano hasta casi cincuenta años después. Ninguno llegó tarde, al contrario, llegaron muy pronto.

En *Dancing with the Incas*, del músico y documentalista estadounidense John Cohen, cuyo interés por la música tradicional del Perú derivó en un filme que aborda la memoria

política desde las manifestaciones culturales, la acción testimonial se disfraza de melodías y estrofas de huaynos. "El filme es único en tanto retrata los cambios dramáticos en el Perú contemporáneo, resultado de la guerra entre la milicia y Sendero Luminoso" (Mendoza, 1995: 260). Como bien apunta Milton (2018), ¿a quién le hablan estos trabajos de la memoria? Para quienes no están familiarizados con los años de conflicto interno en el país, estos cambios son poco perceptibles, y Cohen invierte poco en dar mayor contextualización a los retratos de Mari, Flor y Julia. Tomando esto en cuenta, *Dancing with the Incas* podría considerarse un producto de las 'memorias periféricas', las *otras memorias*, en cuyos testimonios se entrelazan el pasado con el presente a través del arte, y que por medio del cine lograron propagarse.

Retomando lo que Jelin (2002) plantea sobre trabajar con memoria, en la temporalidad figuran el presente en el que se activa la memoria y el futuro al que apela, y el filme de Cohen lo manifiesta: el Perú de los noventa visto desde el flujo migratorio ocasionado por el terrorismo, donde la música enmarca los traumas del pasado; y los testimonios de la memoria andina encapsulados en huaynos y película. Estas cualidades temporales hacen de la película una evidencia de la historia peruana, capaz de cuestionarla y reconfigurarla. Pero ¿de qué manera se da esta reconfiguración histórica? "Los procesos históricos ligados a las memorias de pasados conflictivos tienen momentos de mayor visibilidad (...), cuando nuevos actores o nuevas circunstancias se presentan en el escenario, el pasado es resignificado y a menudo cobra una saliencia pública inesperada" (Jelin, 2002: 74). Es posible repensar a *Dancing with the Incas* como objeto de estudio histórico resignificado en el tiempo, por encima de su impacto y asimilación durante su estreno, o como mero compendio de expresiones culturales; sino como el registro testimonial

sobre un pasado traumático abordado desde el fenómeno musical, que inevitablemente irá redimensionándose con el tiempo. Es decir, que la película como producto de la memoria e historia del Perú, sólo puede ser entendida así con el paso de los años, mismos que revalorarán la obra de Cohen más allá de la etnomusicología. Películas como *Agripino* y *Dancing with the Incas* son prueba de esto, incomprendidas o invisibilizadas en su momento, pero que en retrospectiva ofrecen una mirada crítica y conciliadora con el pasado. Jelin (Ibídem), identifica tres claves dentro de lo testimonial: 1) los obstáculos en la producción de testimonios, "la imposibilidad de narrar y los huecos simbólicos de lo traumático"; 2) los vacíos del testimonio, lo que se dice y lo que se omite; y, 3) "la cuestión de los usos, efectos e impactos del testimonio sobre la sociedad y el entorno en el momento en que se narra, así como las apropiaciones y sentidos que distintos públicos podrán darle a lo largo del tiempo". Los tres puntos figuran en las películas, pero el tercero es en el que se enmarca esta naturaleza cambiante de los filmes y sus efectos en el tiempo. En ese sentido, *Dancing with the Incas* y *Agripino* son evidencia audiovisual de las *otras memorias*, cuyos testimonios analizados en la temporalidad de la memoria, funcionan como contradiscursos que cuestionan la 'historia oficial' sobre determinados conflictos en el Perú. El carácter histórico de los registros también posibilita el ensanchamiento de las visiones esencialistas o conservadoras desde el cine documental, medio poderoso de protesta y resignificación de lo traumático y la historia misma.

En el caso de *Alias Alejandro*, del cineasta peruano-alemán Alejandro Cárdenas-Amelio, la película se construye en base a una memoria interna, no tanto colectiva como en el caso de los filmes anteriores. A pesar de los múltiples testimonios en el proceso de construcción de la imagen de su padre, el verdadero interés es el de su propia memoria, a partir de la cual va

tejiendo una nueva. "Empecé a sentir que tenía un hueco en el alma, algo que tenía que terminar", comenta Alejandro en una entrevista. Su película es un viaje al interior que parte de la identidad pública de su padre biológico, que en el camino reflexiona sobre la construcción de memorias oficiales y contradiscursivas.

En *Alias Alejandro* las memorias familiares y las memorias estatales dialogan desde la voz autoral. Sin embargo, dichas memorias se contradicen unas con otras, evidenciando la inestabilidad del discurso histórico ya no desde la militancia político-social, sino desde la reflexión personal; y con esto, la contradicción es capaz de problematizar la realidad nacional (Freire, 1979. Citado en Yudice, 1992: 217).

Como respuesta a la represión con la que realizadores como Lindqvist se enfrentaron, surge un nuevo interés en las nuevas generaciones de documentalistas por explorar los conflictos desde la subjetividad¹⁰. Alejandro Cárdenas es uno de ellos, que movido por un interés personal por una historia entre lo privado y lo público, termina cuestionando la veracidad de la historia oficial en un recuento autobiográfico. No obstante, esta aproximación cinematográfica a lo traumático, muy a pesar de la aparente libertad de expresión actual, también ha tenido dificultades para abrirse entre el público y espacios de difusión. Este filme es prácticamente desconocido por el público peruano (Bernedo, 2017), lo que pone en tela de juicio la reconciliación entre la memoria oficial y las memorias periféricas. Estas continuas fricciones entre memorias indican que las brechas comunicacionales, ideológicas e institucionales aún no se superan del todo, y que la producción artística de contenidos políticos y sociales sigue siendo necesaria en el tratamiento y asimilación de la historia. Lo que *Alias Alejandro* propone desde su análisis testimonial es la importancia de la memoria en la identidad personal y colectiva, "los huecos simbólicos

de lo traumático y la imposibilidad para narrarlos" (Jelin, 2002), que en su proyección al exterior, visibilizan la existencia de múltiples perspectivas en la elaboración histórica, así como el impacto de la reflexividad en relación al trauma.

Agripino, Dancing with the Incas y Alias Alejandro: Monumentos cinematográficos contradiscursivos

La producción de testimonios contradiscursivos desde la práctica audiovisual es una forma de evidenciar las tensiones entre memorias. Analizados en retrospectiva, estos tres documentales se inscriben como productos de memoria y testimonio, en tanto que poseen narrativas y fracturas sobre hechos históricos traumáticos desde la visión de aquellos 'sin voz'. En los tres, las voces disidentes y sus procesos subjetivos moldean testimonios confrontativos que apelan a la visibilización de la otra cara de la historia. En ese sentido, "el testimonio se hace necesario precisamente porque la especificidad de la experiencia social es abstraída por teorías y estrategias de una política nacional que no tiene como meta real los intereses de los sectores subalternos" (Yúdice, 1992: 216). Bajo esta lógica, la hegemonía discursiva que prioriza historias por encima de otras, establece dinámicas de represión y silencios para eventualmente derivar en el olvido de determinados testimonios que pongan en jaque la verdad histórica y todo cuanto involucra. Sin embargo, la existencia de películas como *Alias Alejandro*, *Dancing with the Incas* y *Agripino* deja entrever las muchas capas de interpretación con relación a un mismo hecho, a la vez que responden al silencio a través de la colocación de voces en la esfera pública. Según Jelin (2011), "los pasados que parecían olvidados definitivamente, reaparecen y cobran nueva vigencia

a partir de cambios en los marcos culturales y sociales que impulsan a revisar y dar nuevo sentido a huellas y restos, a los que no se les había dado ningún significado durante décadas o siglos". Al respecto, la consolidación del cine como herramienta política y social, los avances tecnológicos que facilitaron la filmación, y la apertura entre culturas para la colaboración, fueron elementos clave en la realización de estos filmes. En este contexto, la construcción de memorias confrontativas invita a repensar la historia no como algo estático y unilateral, sino como un conglomerado movedizo en el que interactúan diversas voces e interpretaciones que varían según el periodo histórico. Asimismo, la temporalidad pasado-futuro que surge en retrospectiva de estos productos audiovisuales, sugiere un retorno al pasado con miras a la reconfiguración, -o reconciliación-, en el tratamiento de la memoria y la historia; a cobrar un nuevo sentido con el paso del tiempo.

Cada filme ofrece un registro de un momento particular en la historia nacional de Perú: la lucha campesina en el marco de la reforma agraria, la música contestataria fruto de la violencia estatal y terrorista, o historias que evocan las acciones del MRTA desde la visión familiar. En el imaginario colectivo, la identidad peruana contemporánea no puede negar ni olvidar ninguno de estos eventos, están interiorizados en su historia como nación de tal forma que figuran en la cultura y la sociedad. Sin embargo, ¿qué sucede cuando estos eventos son abordados desde la perspectiva de un extranjero? Lindqvist, Cohen y Cárdenas-Amelio no crecieron aprendiendo sobre la reforma de Velasco en los libros de texto, ni escucharon huaynos o mulizas en alguna estación de radio, como tampoco fueron bombardeados por reportajes televisivos sobre Sendero Luminoso o el MRTA. Aunque el peso de esta ironía es lo de menos, porque desde un lugar de enunciación ajeno al Perú, las irregularidades y contradicciones entre las memorias

oficiales y subjetivas pueden aparecer más claras y contribuir a la autocrítica. En todo caso, lo que resalta es cómo estos realizadores extranjeros pudieron ver las brechas entre grupos sociales y sus conflictos, y con qué maestría lograron encapsular narrativas con gran peso discursivo e histórico.

La mirada que sobresale entre todas las contradicciones contenidas en estas tres películas arroja luz sobre la oscuridad, como los silencios y omisiones de la historia, que a través de testimonios como el de Agripino, Mari o Alejandro lograron resignificarse. A lo que apuntan es a un autoconocimiento más profundo en el que las 'memorias periféricas' también están incluidas, donde la subjetividad del realizador, los protagonistas y la audiencia puedan nutrirse en un mismo proceso de asimilación y configuración de la memoria nacional. Lo que promueven los contradiscursos no solamente responde a un impulso de implantar una determinada verdad y cuestionar lo hegemónico, sino a mostrar las subjetividades, especialmente las reprimidas, como también a representar las ausencias y olvidos, pues toda narrativa implica selección y exclusión. Los soportes pueden ser variados, y en este caso el cine es uno de ellos: vehículo de lo testimonial, registro histórico y de la falta de cohesión entre discursos, y huella atemporal de la memoria. *Agripino*, *Dancing with the Incas* y *Alias Alejandro* engloban historias, tensiones y reconciliaciones, agencia y represión, pasado, presente y futuro. Son productos complejos que han ido enriqueciéndose con el tiempo porque no plantean una sola verdad, poseen la cualidad de dejar espacio a recuerdos y olvidos, a las emociones y fracturas que surgen en el acto de recordar, un proceso que nunca acaba y encuentra su fuerza en la variabilidad. Su contradiscursividad radica en que no solo contienen voces divergentes que promuevan una única realidad por encima del resto, pues se abren a una perspectiva múltiple e incluyen otras voces e interpretaciones; dejando entrever

las muchas capas que recubren la memoria sin señalar absolutos, y asimilando su agencia en la construcción de la historia.

Bibliografía

Augé, Marc (1998). Las tres figuras del olvido. En *Las formas del olvido* (pp. 28-43). Barcelona: Gedisa.

Bernedo, Karen (2017). Postmemoria y disidencia: dos experiencias del cine documental realizadas por parientes de militantes de Sendero Luminoso y el MRTA. En Kogan, Pérez Recalde y Villa Palomino (editores) *El Perú desde el cine: plano contra plano* (pp. 99-114). Lima: Universidad del Pacífico.

Godoy, Mauricio (2017). "Alias Alejandro y Sibila, retrato familiar del conflicto armado interno en el Perú", en *Revista Conexión, PUCP, 7, 32-47.*

— (2013). Alias Alejandro. En *180° gira mi cámara. Lo autobiográfico en el documental peruano* (pp. 186-192). Lima: PUCP.

Hall, Ingrid (2013). La reforma agraria, entre memoria y olvido (Andes Sur peruanos)", en *Revista Anthropologica, 31, 101-125.*

Jelin, Elizabeth (2011). "Subjetividad y esfera pública: El género y los sentidos de familia en las memorias de la represión", en *Revista Política y Sociedad, 48, 1-18.*

Cine Documental

- (2002). Trauma, testimonio y verdad. En *Los trabajos de la memoria* (pp. 79-95). España: Siglo XXI.
 - (2002). Historia y memoria social. En *Los trabajos de la memoria* (pp. 63-78). España: Siglo XXI.
- Matos, José (1984). El nuevo rostro urbano: la forja de una identidad. En *Desborde popular y crisis del Estado* (pp. 70-95). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Mendoza, Zoila (1995). "Reviewed Work(s): Carnival in Q'eros by John Cohen: Dancing with the Incas by John Cohen", en *Latin American Music Review*, 16, 260-264.
- Milton, Cynthia (2018). Introducción. El arte fracturado desde el pasado fracturado. En Cynthia E. Milton (editora) *El arte desde el pasado fracturado peruano* (pp. 15-52). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Poole, Deborah (1991). El folclore de la violencia en una provincia alta del Cusco. En Henrique Urbano (compilador) *Poder y violencia en Los Andes* (pp. 277-297). Perú: Centro de Estudios Regionales Andinos.
- Portales, Rodrigo (2006). "Entrevista con Alejandro Cárdenas-Amelio", entrevista publicada en *Cinencuentro*, <https://www.cinencuentro.com/entrevista-alejandra-cardenas/>
- Ruffinelli, Jorge (2005). Documental político en América Latina. Un largo y un corto camino a casa (década de 1990 y comienzos del siglo XXI). En Josetxo Cerdán de los Arcos y Mirito Torreiro (coord.) *Documental y vanguardia* (pp. 285-347). España: Cátedra.

Ruíz, Isaac (2020). "Bailando con los Incas o la construcción de la nostalgia", artículo sin publicar.

Saylor, Nicole (2020). "There is No Eye: The John Cohen collection is ready for research", en *Library of Congress*, <https://blogs.loc.gov/folklife/2020/07/there-is-no-eye-the-john-cohen-collection-is-ready-for-research/>

Seguí, Isabel (2016). "Cine-Testimonio: Saturnino Huillca, estrella del documental revolucionario peruano", en *Cine Documental*, 13, 54-87.

Yúdice, George (1992). "Testimonio y concientización", en *Revista de Crítica Literario Latinoamericana*, 36, 211-232.

Filmografía

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

Cohen, John (1992), *Dancing with the Incas. Huayno Music of Peru*, (Perú), 58 min.

Izcue, Nora (1973), *Runan Caycu*, ICAIC, (Perú), 38 min.

Lindqvist, Jan (1977), *Agripino*, (Perú), 55 min.

Notas

¹ El *problema indígena*, que como bien señala Fernando Fuenzalida (1970), es "uno de los subproductos de un esfuerzo encaminado a racionalizar y asimilar plenamente ese contexto en una todavía no formada conciencia nacional, sensible hasta el exceso al humus extranjero en que se nutren sus raíces culturales (...) Lo indio ha presentado una manera de paisaje estático sobre cuyo fondo la vida del país se desenvuelve y se destaca en lo histórico y actual" (pp.16 y 19).

² En 1984, los flujos migratorios que llegaron a la capital hicieron de Lima el escenario de un gran *desborde popular*, cuyos protagonistas fueron los campesinos andinos. Para Matos Mar (1984), se trata de una nueva población que trae consigo sus propios estilos, y "Lima muestra un nuevo rostro y comienza a perfilar una nueva identidad" (p. 80).

³ Sobre este punto, Aníbal Quijano (2000) señala que una de las consecuencias de la reapropiación de la cultura hegemónica y el olvido obligatorio de la cultura prehispánica durante la conquista, tuvo como resultado que "los dominados aprendieron primero a dar significado y sentido nuevo a los símbolos e imágenes ajenos, y después a transformarlos y subvertirlos por la inclusión de los suyos propios" (p. 125).

⁴ Por *violencia periférica* me refiero a la violencia acaecida en los lugares donde el Estado tiene menor vigilancia y desarrollo, como sucedió en el caso particular del gobierno peruano con la Amazonía y Andes.

⁵ Agradezco a Isaac Ruíz, en su ensayo "Bailando con los Incas o la construcción de la nostalgia" (2020), por esta observación tan atinada sobre la composición de Illanes.

⁶ Información obtenida de entrevista a Jan Lindqvist por Alonso Quinteros y Mauricio Godoy (Perú, 2019).

⁷ En la mesa de discusión realizada en la Sala Robles Godoy, al finalizar la proyección de *Agripino* (Perú, 2019).

⁸ La revolución del sonido sincrónico: "Desde el momento en que las cámaras de cine dejan de estar atornilladas al piso y encerradas en un estudio, se abre un mundo diferente para el cine documental" (Gumucio, 2014: 28).

⁹ Un periodo de pugna en el que la poca libertad de expresión incentivó la creación de películas, canciones, libros y movimientos militantes

que pretendían subvertir las represiones y 'despertar' a la sociedad; sin embargo, fue un periodo de suma violencia, en el que a la par de estas creaciones, se efectuaron incontables crímenes de Estado, además de leyes cinematográficas que impedían la circulación de determinados contenidos.

¹⁰ Ver por ejemplo, *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri, *Sibila* (2012) de Teresa Arredondo, *El color del camaleón* (2017) de Andrés Lübbert, *El pacto de Adriana* (2017) de Lissette Orozco, y *Algo quema* (2018) de Mauricio Ovando.