

***Paloma de Papel* van Fabrizio Aguilar
en het naoorlogse verwerkingsproces van Peru:
Jongeren op de weg van herinnering, verzoening en identiteit
op zoek naar een nieuwe toekomst**

Peru

Lisa Couderé

Dicen que había una niña que quería volar...

Inleiding

Paloma de Papel (2003, Peru, Fabrizio Aguilar) werd voor het eerst vertoond ongeveer één maand na het publiek maken van het eindverslag van de Waarheidscommissie over de Peruaanse burgeroorlog tijdens de jaren tachtig en negentig. Deze periode van verwoestend geweld kent zijn officiële aanvang één dag voor de eerste democratische verkiezingen na twaalf jaar dictatuur. Op 17 mei 1980 steekt de Peruaanse Communistische Partij het Lichtend Pad, Sendero Luminoso, stembussen in Chuschi (Ayacucho) in brand. Zowel de terroristenbeweging Lichtend Pad als het leger hebben zich tijdens de twee decennia die op deze symbolische actie volgden schuldig gemaakt aan misdaden tegen de rechten van de mens. *Manchay tiempo* (tijd van angst) verwijst naar de periode vanaf 1983 met het intrekken van het leger in de Andes en de escalatie van het conflict onder President Belaunde (1980-1985). De regering van President Alan García (1985-1990) kreeg het conflict evenmin onder controle. Onder het autoritair regime van President Alberto Fujimori (1990-2000) komt er een ommekeer in de oorlog met de arrestatie van Abimael Guzman, de leider van het Lichtend Pad, in september 1992. Onder Fujimori's regime keurt het Congres in 1995 een amnestiewet goed. Na het omverwerpen van Fujimori's regering wordt in Juni 2001 de Waarheidscommissie bekrachtigd door de transitieregering van Alejandro Toledo.

De Waarheidscommissie is via de weg van de herinnering op zoek gegaan naar de waarheid die in 1995 onrecht aangedaan was. Het conflict had aan ongeveer 69 duizend personen het leven gekost. Drie vierde van de slachtoffers waren boeren met het quechua als moedertaal. De voorzitter van de Waarheidscommissie, Salmon Lerner Febres, zag het als de taak van de Commissie om de tragedie van het gewapend conflict publiekelijk uiteen te zetten als een oeuvre van mensen ondergaan door mensen. De cijfers van slachtoffers zijn duizelingwekkend, maar de verhalen achter de slachtoffers gaan nog dieper. De taak van de Waarheidscommissie met het vertellen van het verhaal aan de hand van de feiten kan vergeleken worden met het werk van Fabrizio Aguilar in *Paloma de Papel (Papieren Duif)* en de kracht van kunst. De creatie van verhalen achter de feiten. De Peruaanse cinemaproductie handelend over de burgeroorlog heeft onder andere het verhaal van een soldaat gebracht in *La Boca del Lobo* (1988, Peru, Francisco Lombardi) en van een jonge bergklimmer afkomstig van de kust van Peru in *La lengua de los zorros* (1992, Peru, Federico García). De regisseur van *Paloma de Papel* vertoont het verhaal van het overgrote deel van de slachtoffers.

Fabrizio Aguilar, een acteur uit Lima, vertelt in *Paloma de Papel* het verhaal van Juan. Een jongen uit een fictief dorp in de Andes die is opgegroeid te midden van het genadeloze geweld van de Peruaanse burgeroorlog. Los van de grote politieke mijlpalen met betrekking tot het gewapend conflict heeft het eindverslag van de

Waarheidscommissie het over een Andes geschiedenis van geweld, wanorde, angst, wantrouwen, verlies van de bescherming van familie, verlies van de link met de gemeenschap, verstoring van het rouwproces, schade aan de naam en het lichaam, seksueel geweld, foltering, beroving van menselijkheid, smeken, wanhoop, onderwerping, opsluiting, migratie, machtsmisbruik, ... Kimberly Theidon beschrijft de jaren van het gewapend conflict als een breuk in diverse aspecten van het leven.¹

1 Plot segmentatie

De sfeer waarin Peru zich bevond bij het in productie brengen van *Paloma de Papel* kan geplaatst worden in de symbolische en emotionele lading die het uitbrengen van het eindverslag van de Waarheidscommissie met zich meebracht: verwerkingsproces van herinnering, waarheid en verzoening. Het belang van de herinnering wordt ook in de inleiding van het eindverslag van de Waarheidscommissie benadrukt: “Ni justicia, ni resarcimiento, ni sanción. Peor aún: tampoco ha existido, siquiera, la memoria de lo ocurrido [...]” (Geen gerechtigheid, geen schadevergoeding, noch strafmaatregels. Erger nog: zelfs de herinnering van het gebeurde heeft niet bestaan [...]) De inhoud van de film bevindt zich in dezelfde sfeer. Hoewel het grootste deel van de film de gebeurtenissen in een fictief Andes dorp tijdens de burgeroorlog uitbeeldt, zijn deze gebeurtenissen een herinnering. De tegenwoordige tijd in de film verbeeldt het vrijkomen van Juan die in de gevangenis zat voor terrorisme, zijn terugreis naar zijn dorp en de verzoening. Tijdens de busreis terug naar zijn dorp krijgen we een flashback van zijn herinneringen.

De herinneringen beginnen bij zijn zorgeloze kindertijd. Juan groeit op met zijn liefdevolle moeder Domicilia, zijn stiefvader Don Fermín en zijn twee goede vrienden Rosita en Pacho. Het zorgeloze leven van Juan wordt echter meer en meer overschaduwd door de burgeroorlog. De vader van Pacho, in zijn functie van burgemeester van het dorp, wordt vermoord door het Lichtend Pad. Onschuldige dorpbewoners worden meegenomen door het leger. Juan en Pacho ontdekken dat Don Fermín betrokken is bij de dood van Pacho's vader waarop Juan met de hulp van Don Fermín wordt ontvoerd door het Lichtend Pad. Hij wordt ondergedompeld in de retoriek en de rituelen van de oorlog van het volk. Wanneer Juan verplicht wordt een soldaat te doden, vlucht hij om zijn dorp te waarschuwen voor de komst van de terroristen van het Lichtend Pad. Na een verwarrende vechtsceène volgt verlies. Juan's moeder wordt vermoord en hij wordt meegenomen door het leger. De laatste scène van de flashback is die van Juan die aankomt in de gevangenis.

Het hele verhaal is omringd door een ritueel met foto's, kaarsen en muziek in de openbare ruimte van het dorp. Het ritueel, dat Richard Schechner geheugen in actie noemt,² maakt de eerste en laatste scène uit wanneer Juan als jong volwassene na zijn busreis aankomt in zijn dorp.

Plotsegmentatie:

1. Heden: Rituele bijeenkomst dorp in de Andes
2. Flashback: Kleine jongen vouwt duif van papier in gevangenis in stad
3. Heden: Jong volwassene vouwt duif van papier in gevangenis in stad
4. Heden: Jong volwassene in bus
5. Flashback: Kleine jongen in de bergen
6. Heden: Jong volwassene in bus
7. Flashback: Dorp in de Andes... kleine jongen in gevangenis in stad
8. Heden: Jong volwassen komt aan bij rituele bijeenkomst dorp in de Andes

2 Emotioneel beladen reacties op het internet

Reacties op het internet over *Paloma de Papel* benadrukken dat de film een gevoelig thema aanraakt. De losse reacties op de film zijn grotendeels emotioneel beladen en hangen in een soort nationalistisch gevoel. De meeste waardeoordelen over de film zijn positief. Veel Peruanen uiten hun appreciatie voor het feit dat *Paloma de Papel* de realiteit van de jaren tachtig en negentig van Peru weergeeft. Deze realiteit wordt dan weer door anderen in vraag gesteld. Fabrizio Aguilar wordt enerzijds bekritiseerd om zijn voorstelling van de Andes, wat anderzijds door anderen als kleingeestig wordt weerlegd. De polemiek rond “authenticiteit” komt vaak aan bod in verband met de Andes en *Andeanism*,³ maar is een discussie die hier niet van primair belang is. Fabrizio Aguilar creëert met zijn film over een jongen in een fictief dorp in de Andes één van de verhalen en schrijnende realiteit achter de cijfers van de slachtoffers. Een verhaal dat verteld moet worden te midden van andere verhalen.

Verder zijn er uiteenlopende opvattingen rond de voorstelling van de militairen en de leden van het Lichtend Pad. In de meeste reacties wordt aangegeven dat de film de gevaren van terrorisme weergeeft. Toch is er één reactie die de film ambigu vindt in relatie tot terrorisme. Deze reactie sluit aan bij een publiek debat dat plaats vond naar aanleiding van het tonen van de film op het overheidstelevisiekanaal Canal 7. De directeur van de Peruaanse krant *Correo*, Aldo Mariategui, interpreteerde deze vertoning als propaganda voor het Lichtend Pad. Dit debat benadrukt vooral weer de gevoeligheid en het moeilijke karakter van het aankakten van deze recente periode uit de Peruaanse geschiedenis, maar zegt niet zo veel over *Paloma de Papel* zelf. De strakke tweedelingen tussen *schuldig* en *onschuldig*, *goed* en *slecht* vallen in de film immers weg tijdens het gevecht in de openbare ruimte van het dorp. Iedereen bevindt zich in deze scène midden in het conflict en iedereen leidt verlies.

3 Social drama

Francine A'nnes gebruikt in *Resisting Amnesia: Yuyachkani, Performance and the Postwar Reconstruction of Peru* de theater metafoor *social drama* van Victor Turner en Richard Schechner om de Peruaanse recente geschiedenis te beschrijven.⁴ In verschillende van de gelezen artikels wordt het Peruaans gewapend conflict ook weergegeven aan de hand van theater gerelateerde termen. Het sociale drama van Turner stelt perioden van crisis voor in een maatschappij. Deze crisis kan opgedeeld worden in vier verschillende chronologische fasen: *breach*, *crisis*, *redressive action* en *reintegration or schism*. In de eerste fase komt de sociale orde in gevaar. In de tweede fase, de crisis, wordt het conflict uitgespeeld. De derde fase stelt de postconflict periode van overgang voor en de vierde fase is de periode waarin de oude orde hersteld wordt of een nieuwe begint.

A'nnes beschouwt de periode van waarheid en verzoening in Peru tijdens de werking van de Waarheidscommissie als de derde fase van postconflict en overgang. De sleutelscène in *Paloma de Papel* zal dan ook de *redressive action* van overgang zijn waar Peru zich in bevindt bij het uitkomen van de film en die Juan in de film meemaakt. Op de sleutelscène zal ik verder ingaan in hoofdstuk ‘3.3 Heden: *redressive action*’. Bij het bespreken van de vier stadia van het *social drama* zal ik de rol van de familie, de gemeenschap en de Staat bespreken. Theidon merkt op dat identiteit in de rurale gemeenschappen in Ayacucho heel relationeel is.⁵ Zoals de sociale relaties veranderen, verandert de persoon. De complicaties in de relaties van Juan met zijn ouders zullen dus belangrijk zijn in de bespreking van het sociale drama dat Juan doormaakt en voor zijn identiteit.

3.1 Verleden: *breach*

De fase waarin de sociale orde in gevaar komt alsook de daarop volgende crisis worden benadrukt doordat de periode ervoor idyllisch wordt voorgesteld. De kleuren zijn helder en fris. Bij alles dat wordt ondernomen door Juan en zijn vrienden hoort gelach. Kattenkwaad uithalen en de kerkbellen luiden en lachen. Huppelen, schapen hoeden, spelen en lachen. De burgermeester helpen en lachen. Moeder en zoon vertederend lichamelijke contact tijdens wasbeurt en lachen. Ook de opbouw van de scène van de wassende vrouwen aan de rivier geeft een harmonisch tafereel weer alsof de vrouwen als een geheel aan elkaar verbonden zijn. Terugkijken op de kindertijd door jongeren of volwassenen is vaak een terugblik op een harmonisch verleden.

Er zijn wel al enkele voorboden naar de breuk. De klokken die Juan met zijn vrienden luidt om te spelen, worden later de klokken die Juan bij de komst van de terroristen zal luiden. Als Juan bovendien in het begin van de film naar de smid roept “no escucho” (ik hoor het niet) doet dit denken aan het latere gesprek tussen kameraad Carmen en Juan in het kamp van het Lichtend Pad. Carmen legt in dat gesprek uit dat er mensen zijn die niet willen luisteren en dat het Lichtend Pad daarom de elektriciteit saboteert. Juan zal uiteindelijk inderdaad niet luisteren en weglopen van het Lichtend Pad. Wanneer Don Fermín Juan klappen geeft voor kattenkwaad en hij de woorden “nunca más” (nooit meer) uitspreekt,⁶ leidt dit de aandacht naar de Zuid-Amerikaanse landen en hun relatie met het verleden van geweld. Misschien was dit niet de bedoeling, maar het is wel een toevalligheid die de naoorlogse werkelijkheid van Peru in een bredere context plaatst. Ook het huiselijk geweld brengt scheurtjes in de harmonie. Huiselijk geweld doet in de context van de film denken aan het verslag van de Waarheidscommissie. Gevoelens van machteloosheid geassocieerd met agressiviteit als gevolg van het beleefde geweld kunnen zich volgens de Commissie richten op de personen die zich het dichtste bij bevinden en het dierbaarst zijn.⁷

Een directere voorbode naar de breuk is het spelletje oorlog tussen Juan en zijn vrienden. Juan neemt de rol van terrorist aan en doodt Pacho. De voorbode wordt direct verbonden met de aangekondigde gebeurtenis wanneer de drie vrienden in verschrikking Pacho's vader, de burgemeester, opgehangen aan de kerk aantreffen. Verder in het verhaal zal Juan zich ook onder druk bij het Lichtend Pad moeten aansluiten. Met de dood van de burgemeester is de breuk volledig. Dit keerpunt zal symbolisch bevestigd worden een paar scènes later. Juan bezeert zijn vinger bij het bewerken van het land en er verschijnt bloed. Hierop bevraagt hij zijn moeder over zijn overleden vader. Hoewel op dit moment in het verhaal de breuk duidelijk al voltrokken is, blijft er toch nog een restje van de harmonie in het dorp aanwezig. Bij het ophangen van de anti-terroristen klokken wordt er aan de hand van het knippen tussen de verschillende plaatsen in het dorp waar de klokken worden opgehangen, de verschillende dorpsbewoners die de klokken testen en de verschillende dorpsbewoners die de klokken horen een gevoel van samenhang gecreëerd. Wederom met gelach van Juan, Rosita en Pacho. De ontvoering van Juan door het Lichtend Pad en de zaken die hij meemaakt tijdens zijn verblijf in hun kamp maken deel uit van de breuk. Jonathan Ritter wijst op het gebruik van overtuiging, dwang en bedreigingen door het Lichtend Pad om studenten en leerkrachten in Farjado in de rebellenorganisatie op te nemen.⁸ Deze combinatie zien we bij Juan toegepast, alsook de effectieve propaganda en de folklorische revolutionaire liederen.⁹

Er treden bovendien duidelijk complicaties op in de relaties. Reeds voor Juan's ontvoering zijn de familierelaties niet echt in harmonie. De zwakheid die Juan zijn stiefvader vertoont en de onduidelijke omstandigheden rond de dood van zijn biologische vader in het initiële harmonische plaatje vallen op. Met de smid als invallende vader telt Juan

ondertussen drie vaders en zit hij voorlopig toch goed. Wanneer Juan's stiefvader zijn vaderkwaliteiten helemaal laat afweten en meehelpt met Juan's ontvoering door het Lichtend Pad worden de zaken ingewikkelder. Juan zijn identiteit verandert. Zijn naam is niet meer Juan, maar *camarada Cirilo* (kameraad Cirilo). Bovendien "los niños ya no son niños aquí, son hombres, son camarados" (kinderen zijn geen kinderen meer hier, het zijn mannen, kameraden). Ook de relaties van voorheen zijn niet meer dezelfde. In Juan's nieuwe thuis zijn er geen *mamitas* (mamaatjes), er zijn alleen *amigos* (vrienden), *compañeros* (kameraden), *nosotros* (wij). Er is geen plaats voor *el gobierno reaccionario* (de reactionaire regering), *la burguesía* (de bourgeoisie), *la autaridad* (de overheid), "gente mala que no quiere sus cambios" (slechte mensen die geen veranderingen willen). De politieke cultuur van het Lichtend Pad was er één van klasse strijd, anti-imperialisme en revolutie.¹⁰ Voorheen had Juan een zwakke vaderfiguur en was de Staat als vader waarschijnlijk gebrekkig aanwezig, maar woonde hij wel met zijn mama in een gelukkig kleurrijk landschap. Nu is er geen plaats voor ouders of de Staat. Juan is nu "hijo del pueblo" (zoon van het volk). Er zijn alleen kameraden in een dor hoog landschap waar de vertegenwoordigers van de Staat in de hoedanigheid van het leger worden afgestraft. Dit ondervindt Juan in zijn nieuwe identiteit als Cirilo op een pijnlijke manier. Hij moet onder dwang en met de helpende hand van kameraad Carmen een soldaat neersteken. Of het rechtstreeks door dit hoogtepunt in de gecompliceerde relaties komt of niet, Juan vlucht om zijn dorp te gaan waarschuwen voor de terroristen.

3.2 Verleden: crisis

De aanloop naar de crisis waarin het conflict wordt uitgespeeld krijgt vorm in het kat en muis spelletje door de straten en in de huizen van het dorp tussen Juan, Rosita, Pacho en de zelfverdedigingscomités¹¹. Er heerst verwarring rond de komst van de terroristen. Juan probeert nog te ontsnappen met zijn invalvader de smid en met zijn mama. De smid is oud en blijft achter. Juan moet zo, na een laatste omarming, zijn net herwonnen vader weer achterlaten. Ook de Staat zal er tijdens de crisis niet zijn. Zijn moeder heeft hij even weer heel dicht bij.

De Waarheidscommissie wijst erop dat het geweld het aanzicht van de straat en de publieke ruimtes veranderde.¹² Gastvrije publieke plaatsen werden plaatsen van afschuwelijke vondsten. Dit was al merkbaar in de breuk van het *social drama* met de dood van de burgemeester. Ook propaganda graffiti op de muren van het gemeentehuis illustreren dit in de film. Vlak voor de crisis losbarst, wordt het openbare plein de plaats voor een volksterechtstelling door het Lichtend Pad. Deze aantasting van openbare ruimte met geweld wordt onderbroken door de komst van de zelfverdedigingscomités. Op dit moment barst de crisis los en verbeeldt de gevechtsscène op het openbare plein de chaos die in veel artikels beschreven wordt. Waar voorheen de camera stil stond of de personages volgde als een getuige, geeft de camera nu mee de chaos weer door snel heen en weer te snijden tussen verschillende beelden. Hoge cameraperspectieven als van een mierenhoop met heen en weer rennende mensen. Shots van door elkaar lopende voeten. Je kan niet meer duidelijk volgen wie wie is wat bijdraagt aan de verwarring. Op deze manier vallen de strakke dychotomieën uit de breuk in het kamp van het Lichtend Pad weg. Er is geen verschil meer tussen *ellos* (zij, de slechteriken) en *nosotros* (wij, de kameraden): kinderen, volwassenen, mannen, vrouwen, goed, slecht, vreemden, familie, terroristen, zelfverdedigingscomités... Er is geen onderscheid meer te maken, iedereen zit in de chaos. Ponciano del Pino zegt over het specifieke geval van Uchuraccay dat het een toestand van waakzaamheid en verwarring was waarin men niet alleen naar buiten toe toezicht moest houden, maar ook binnen de eigen gemeenschap.¹³ De Waarheidscommissie schrijft dat er een algemeen wantrouwen heerste dat samen met de

machteloosheid van de bevolking de voorheen relatief geordende sociale ruimte in een chaotische plaats zonder richting veranderde.

Het verdriet, verlies en de destructie die achterblijven na de confrontatie op het plein suggereren dat in de verwarring van de oorlog de film niet draait om de vraag tot welke kant iemand behoort, maar om de slachtoffers. De utopie heeft plaats geruild voor verlies. Zoals de periode van geweld wordt beschreven in *The Peru Reader: History, Culture, Politics*: “Devastation, loss, grief: these are the words that punctuated the stories of thousands of internal refugees, spouses, parents, and children who lost loved ones and livelihoods to political violence.” Een groot verdriet volgt op de dood van Juan’s moeder. De Waarheidscommissie stelt dat het bijwonen van de dood van een ouder verwoestend was voor de identiteit van de kinderen daar de ouder die voor hen autoriteit en bescherming voorstelde slecht behandeld en vernederd werd.¹⁴

De Staat verschijnt te laat op de met verdriet overspoelde openbare ruimte. Juan moet zijn moeder achterlaten voor een nieuwe vader. Een vader die hem tot nu toe niet voldoende heeft weten te beschermen. De arm van de soldaat geeft een actie weer die tussen een schouderklopje ligt en Juan vasthouden dat hij niet uit de camion valt. Dit suggereert dat de rol van de Staat weer niet helemaal juist vervuld zal worden. Juan zijn plaats in de wereld verandert steeds weer. Net als zijn ouders. Tijdens de breuk stond Juan nog aan de kant van de terroristen en gaf hij met de helpende hand van kameraad Carmen de Staat, in de levende vorm van een soldaat, de doodsteek. Dezelfde Staat waarmee hij nu moet vertrekken. Zijn moeder, geboortedorp en het kleurrijke landschap laat Juan achter.

Aangekomen in de gevangenis wordt de ongemakkelijke arm van de soldaat vervangen door een iets liefdevollere arm van een vervangend moederfiguur, de bewaakster. Het gevoel blijft dat de moederfiguur niet de juiste is en dat de Staat het als beschermer heeft laten afweten door Juan op te sluiten. Eduardo Dargent heeft het in zijn essay *Hijos de un Dios Menor: cifras, súbitos e inocentes* over een opdeling van de Peruaanse maatschappij in onderdanen en burgers.¹⁵ De eerste groep bestaat uit bewoners van marginale buurten, de landelijke bevolking en de indiaanse bevolking.¹⁶ Deze groep is het meest onschuldig berecht geweest. De berechte personen werden gebruikt om een indruk van efficiëntie te geven.¹⁷ Toen uiteindelijk de protesten tegen deze praktijken gehoord werden, is er toch een commissie opgericht die de zaken van oneerlijke opsluiting evalueerde en presenteerde. Bij het vrijlaten van Juan en andere gevangenen die strafkwijtschelding krijgen, zegt de vader van één van de vrijgelatenen het luid en duidelijk aan de pers: “Mi hijo, Señor, no es terrorista, trece años lo dejaron en la cárcel, es una injusticia.” (Mijn zoon, Meneer, is geen terrorist, dertien jaar hebben ze hem in de gevangenis gelaten, het is onrechtvaardig.) De drukte en commotie voor de gevangenis steken sterk af tegen het hoge cameraperspectief vanuit een hoek dat benadrukt hoe Juan eenzaam naast een grijze kille muur alleen weg wandelt. De Staat als vader is er niet meer en heeft hem als burger niet kunnen beschermen. Zijn andere ouders zijn dood. Hier begint de terugtocht van Juan naar zijn dorp en de fase van herstel.

3.3 Heden: redressive action

De derde fase, die van herstel en vergoeding, is de belangrijkste aangezien zowel het heden van Peru bij de eerste vertoning van de film als het heden in de filmfictie de postconflict periode van overgang is. De film gaat mijn inziens niet zo zeer over het gewapend conflict, maar over het verwerkingsproces waarin Peru zich bevindt. De protagonisten zijn geen leden van een terroristengroep of een uit de hand geslagen leger, maar de levende getuigen die volgens Francine A’ness het symbool zijn van de naoorlogse periode.¹⁸ In Sacsamarca (Ayacucho) werd tijdens het verwerkingsproces ook

de nadruk gelegd op het feit dat alle dorpsbewoners overlevenden waren.¹⁹ Dit om de dichotomie *slachtoffer – misdadiger* te boven te komen.

De busreis die Juan onderneemt naar zijn dorp is het begin van wat A'ness Peru's odyssee naar waarheid en gerechtigheid noemt.²⁰ De scène in de bus is voor mij dan ook waar het verwerkingsproces en de sleutelscène van de film beginnen. De bus als bewegende plaats, waar Juan zijn herinneringen los komen, stelt dit moment in de geschiedenis van Peru passend voor. Het gaat om een lange weg die moet worden afgelegd, een proces. Het is een reis in het verleden naar herinneringen die met het vinden naar waarheid moet leiden, naar verzoening en een toekomst. Net als de taak van de Waarheidscommissie. Het heen en weer springen tussen heden en verleden in het begin van de film kan verwijzen naar het feit dat getraumatiseerde overlevenden niet zo zeer leven met herinneringen van het verleden. Ze leven met een gebeurtenis die geen einde heeft en daarom voor de overlevende verdergaat in het heden.²¹

Juan begint deze weg alleen wanneer hij naar zijn dorp vertrekt. In de steek gelaten door de Staat en beroofd van zijn familieleden door het geweld. De Waarheidscommissie schrijft dat personen die plots beroofd werden van veiligheidsankers en stabiliteit zoals familie, gemeenschap, cultuur en organisatie van de locale samenleving, schade ondervonden aan de persoonlijke identiteit.²² De afwezigheid van ouders zorgde niet alleen voor materiële gebreken. Ook de emotionele ontwikkeling van kinderen van slachtoffers wijzigde door de afwezigheid van personen met wie ze dienden te identificeren voor de constructie en bevestiging van hun identiteit. De gebroken families vonden bovendien in de gemeenschap geen ordenende ruimte meer. De blik van Juan in de bus is ontzettend leeg. De stilte, grauwe kleuren, plechtige traagheid en lege blik van Juan tijdens het hele stuk in de film dat de tegenwoordige tijd voorstelt, steken sterk af tegen de dialogen, levendige kleuren, activiteit en het gelach van Juan tijdens de flashback. Naar Elizabeth Jelin: er zit logica in stilte.²³ Om het lijden te kunnen vertellen is het nodig om een klankbord te vinden. De naoorlogse verwerkingweg moet volgens A'ness ook een actief proces van collectief herinneren met zich meebrengen. Herinneren is naast individueel ook sociaal.²⁴ De herinneringen van Juan worden collectief bij zijn aankomst in het dorp waar hij ze tijdens de publieke plechtigheid kan delen. De gemeenschap kan Juan nu het culturele kader bieden dat de overdracht van een beleefde ervaring mogelijk maakt. Dit brengt een proces in gang van het vormen van een gedeelde culturele kennis over het verleden.²⁵ Het gehele proces van herinneren en vergeten zorgt voor de vorming en het terug betekenis geven van de aangetaste identiteit.²⁶ In deze plechtigheden zijn niet alleen de overlevende getuigen aanwezig. Ook de verdwenen familieleden spelen een rol: foto's, kaarsen en andere attributen zijn manieren om slachtoffers zichtbaar te maken wiens afwezigheid een uitdaging biedt om ze voor te stellen.²⁷ Het begin en het einde van de film passen in de opmerking van Ponciano del Pino dat na het gewapend intern conflict publieke plechtigheden van vergiffenis de conflicten uit het verleden hielpen verzoenen.²⁸ De publieke ruimtes waren de plaatsen bij uitstek om de conflicten van het verleden het hoofd te bieden. Theidon voegt hier aan toe dat de rituelen belangrijk waren omdat ze een brug vestigden tussen het heden en een verleden dat niet alleen verdriet en politiek geweld was.²⁹ Zo werd de recreatie van een collectieve identiteit mogelijk die niet enkel verbonden was met oorlog.

Daarom is de aankomst van Juan tijdens de publieke plechtigheid in de openbare ruimte van zijn dorp zo essentieel. De publieke plechtigheid helpt de gemeenschap zich te verzoenen met de conflicten uit het verleden en biedt Juan een hervonden ankerpunt van toebehoren. Dit wordt uitgebeeld in de film door het warme terugzien tussen Juan en zijn vrienden. De omarming van Juan met zijn twee vrienden staat symbool voor de verzoening. Doorheen de film beweegt Juan door een heel rijtje van ouderlijke armen tot

hij in de omhelzing van zijn generatiegenoten en vrienden belandt. Deze omhelzing biedt daarom volgens mij het sleutelmoment van de sleutelscène. Wanneer de sociale relaties veranderen, verandert de persoon.³⁰ De omarming van Juan en zijn vrienden biedt een nieuwe constructie van identiteit voor de generatie jongeren die uit de oorlog komen. Deze identiteit vinden ze in het proces van vergeten en herinneren, in de verzoening tijdens publieke plechtigheden, in de brug naar het verleden van hun gezamenlijke zorgeloze kindertijd en in de relaties die ze met elkaar aangaan. Het sleutelmoment zal vervolgens als een koppeling dienst doen en het verwerkingsproces laten overlopen in de vierde fase van het *social drama*. Het herstel van de oude orde of het begin van een nieuwe.

De Waarheidscommissie stelt met betrekking tot verzoening drie dimensies voor.³¹ De eerste is de politieke dimensie die verzoening tussen de Staat, de samenleving en de politieke partijen inhoudt. De tweede is de sociale dimensie die verzoening beoogt tussen de instituties en de publieke ruimtes van het sociale middenveld met de hele maatschappij. De inter-personele dimensie ten slotte gaat om leden van gemeenschappen of instituties die tijdens het conflict tegenover elkaar stonden. *Paloma de Papel* brengt de derde dimensie van verzoening, die van het Andes dorp van Juan. Verzoening met de Staat komt niet aan bod. In de documentaire *Lucanamarca* (2008, Peru, Carlos Cárdenas en Héctor Gálvez) wordt hetzelfde proces van herinneren, delen, waarheid en verzoening weergegeven. De film vertelt het onderzoek van de Waarheidscommissie naar het bloedbad in Lucanamarca in 1983. Er wordt gewerkt aan de derde dimensie van verzoening binnen de gemeenschap die moeilijk verloopt. De Waarheidscommissie schrijft ook dat het gemeenschapsleven na het afronden van de gewelddadigste jaren van geweld botste met wrokgevoelens.³² De laatste scène van *Paloma de Papel* brengt deze moeilijkheid niet echt aan het licht. De eerste dimensie van verzoening met de Staat komt in de documentaire wel aan bod, maar wordt net als in *Paloma de Papel* niet uitgevoerd. President Toledo komt naar Lucanamarca en belooft een heel rijtje voorzieningen voor het dorp. Samen met de helikopter waarin de President wegvliegt, verdwijnen de beloftes.

3.4 Toekomst: *reintegration of schism*

Paloma de Papel brengt het verwerkingsproces en herstel van Peru. Waar de film eindigt begint het heropbouwen. Vanuit de herinnering, het verwerkingsproces en de verzoening wordt er op zoek gegaan naar een toekomst. Er wordt opnieuw opzoek gegaan naar Peru, burgerschap en identiteit. Het sleutelmoment uit de sleutelscène in *Paloma de Papel* waar Juan en zijn vrienden elkaar omhelzen, biedt de overgang naar de hervonden oude orde of een nieuwe orde. Jongeren als Juan die tijdens het conflict kinderen waren zijn nu in de woorden van Ponciano del Pino “portavoces de estas historias” (woordvoerders van deze verhalen).³³ Deze jongeren moeten verder. Ze hebben nog hun hele leven voor zich. Deze jongeren moeten verder met elkaar. De utopische revolutie van de vorige generatie van klassenstrijd en anti-imperialisme heeft alleen maar verwoesting, verlies en verdriet gebracht. Hun ankers van gezag en veiligheid hebben gefaald (Don Fermín), zijn dood (ouders Juan, vader Pacho), vernederd of letterlijk en figuurlijk verslagen. Deze jongeren moeten verder, met elkaar.

Voor een nieuwe generatie kinderen na Juan is een representatie van het verleden geconstrueerd als culturele kennis.³⁴ Deze culturele kennis wordt gedeeld door opeenvolgende generaties. De nieuwe generatie heeft wat Hirsch *postmemory* noemt.³⁵ Een vorm van retrospectief getuigen door iemand die zich cultureel identificeert met het slachtoffer of de getuige van trauma en die op de één of andere manier het geheugen van het slachtoffer of de getuige heeft geërfd. Het vervolg van het verwerkingsproces in *Paloma de Papel* wordt bijvoorbeeld gebracht in de film *El Huerfanito* (2004, Peru,

Flaviano Quispe Caiña) door protagonist Juanito. Het toeval van de namen versterkt het idee dat Juanito, als verkleinwoord van Juan, deel uit maakt van de nieuwe generatie kinderen die vanuit hun *postmemory* ook op zoek moeten gaan naar een toekomst. Juanito vertelt aan zijn nieuwe vriend: “Mi professor en mi escuela me decía ‘ustedes son el futuro del Peru’, pero si nos tratan así de mal ¿que futuro tendremos tu y yo?” (Mijn leraar op school zei altijd ‘jullie zijn de toekomst van Peru’. Maar als ze ons zo slecht behandelen wat voor toekomst hebben jij en ik dan?) Zijn vriend antwoordt: “ Es cierto, como quisiera que vivamos felices, que la vida sea diferente, que yo este con mi padre, con mi madre, con mi hermanita, muy felices, que me lleven a jugar [...]” (Dat klopt, hoe graag zou ik willen dat we gelukkig zouden leven, dat het leven anders zou zijn, dat ik met mijn vader zou zijn, met mijn moeder, met mijn zusje, gelukkig, dat ze me mee zouden nemen om te spelen[...])

4 Papieren duif van vrede en vrijheid

In de film wordt er meerdere keren verwezen naar de titel *Paloma de Papel*, papieren duif. Op kritieke momenten grijpt Juan steeds terug naar een stukje papier en plooit een duif. In het kamp van het Lichtend Pad na de dood van zijn vriend Modesto, in de gevangenis als kleine jongen en in de gevangenis als jongere. Juan leert dit therapeutisch vingerwerk van zijn invalvader de smid wanneer hij overstuur is omdat het leger een groep onschuldige mannen en vrouwen uit het dorp heeft meegenomen. De smid brengt Juan troost met een verhaal: “Dicen que había una niña que quería volar...” (er wordt gezegd dat er een meisje was dat wilde vliegen...) Het meisje woonde ver weg en keek in de namiddag altijd naar de duiven die terugkeerden naar hun nest om te slapen. Op een dag werd het meisje zo ziek dat ze niet meer naar de duiven kon kijken. Ze stierf. De dag was zo verdrietig en donker dat de duiven dachten dat de zon niet wilde opstaan. De duiven huilden want ze wisten dat het meisje nooit meer naar hen zou kijken. De koningin van de duiven was zo verdrietig dat ze het meisje haar vleugels gaf waarop het meisje terug tot leven kwam. Het duivenmeisje vliegt nu gelukkig rond.

Tijdens het verhaal plooit de Smid een papieren duif. In de context van de Peruaanse burgeroorlog is dit de vredesduif geïnspireerd op het bijbel verhaal van Noach. De vredesduif symboliseert het verlangen naar vrede van Juan en Peru. De smid en Juan maken telkens een papieren duif die gemakkelijk kan scheuren. Ook in de titel wordt de nadruk gelegd op het feit dat de duif van papier is. Vrede is kwetsbaar en er moet omzichtig mee omgesprongen worden. Ondanks officiële vrede met de arrestatie van Abimael Guzman, geestelijke leider van Lichtend Pad, en het terugdringen van het geweld is er nog niet overal vrede en gerechtigheid. Juan en andere onschuldige kinderen en volwassenen blijven opgesloten.

In het verhaal van Juan staat de duif ook symbool voor vrijheid. Telkens als Juan aan het plooiën gaat is hij beroofd van zijn vrijheid: onder dwang in het kamp van het Lichtend Pad en opgesloten door de Staat in een gevangenis. De eerste shot die we zien van Juan is een flashback van de handen van Juan als kleine jongen die een duif vouwt in de gevangenis. Juan geeft de duif aan de bewaakster. Zijn vrijheid komt in handen van een vervangende moederfiguur die aan de zijde van de onbetrouwbare arm van de Staat als vader staat. Terug in het heden krijgen we meteen een beeld van de handen van Juan als jongere die een duif vouwt in de gevangenis. Dit is de enkele keer in de film dat Juan krantenpapier gebruikt om te vouwen. Zijn vrijheid is op dit moment in de film dan ook een punt van publieke polemiek zoals we zien aan de hand van de journalisten en ex-gevangenen voor de gevangenis. De camera snijdt tussen de kleine en de grote handen van Juan die een duif plooiën. Dit benadrukt dat Juan lang opgesloten zit en verlangt om weg te vliegen. Weg van de onbetrouwbare arm van de Staat als vader, weg uit de

opsluiting en het verdriet. Bovendien zien we wanneer Juan als jongere vertrekt uit de gevangenis dat hij al een hele verzameling duiven heeft aan een mobiel boven zijn bed.

Bij vertrek laat Juan de mobiel met duiven achter in deze plaats van restrictieve vrijheid. Vader Staat geeft Juan zijn vrijheid terug. Er komt een commissie die de zaken van oneerlijke opsluiting onderzoekt en de Waarheidscommissie brengt de vrijheid die waarheid kan teweegbrengen. Deze vrijheid is wel beperkt. Juan laat zijn duivenmobiel in de gevangenis hangen. Er is nog veel werk voor de boeg vooraleer de vrijheid en de vrede totaal zijn. Juan vertrekt met lege blik met de bus op reis naar zijn herinneringen waar hij nog niet van bevrijd is. Het trauma is nog aanwezig. De herinnering is nog niet collectief en er is nog geen gedeelde culturele kennis over het verleden die voor verzoening en een toekomst moet zorgen. De soundtrack van *Paloma de Papel* gezongen door Max Castro verhaalt ook over deze gebrekkige vrijheid door de herinneringen en de onmogelijkheid van deze te communiceren: “Mi frontera es el silencio y la guerra un día más, mi batalla es el recuerdo, cada noche es mi consuelo para empezar a soñar.” (Mijn grens is de stilte en de oorlog nog een dag, mijn strijd is de herinnering, iedere nacht biedt troost om te beginnen dromen.) In *Lucanamarca* heeft een zwaar geëmotioneerde man het over het voortduren van de conflicten in het dorp na de burgeroorlog en zegt: “No puedo tener libertad.” (Ik kan geen vrijheid hebben.) De herinneringen blijven en duren verder. De gevolgen van de oorlog en zijn conflicten blijven aanwezig samen met een halve waarheid waardoor in officiële vrijheid en vrede emotionele vrijheid en vrede bemoeilijkt worden voor deze volwassen man. Met andere woorden de vredesduif en vrijheidsduif zijn van papier.

Besluit: Juan, Juanito en vrienden

Paloma de Papel brengt het verhaal van Juan en Peru die hun idyllische kindertijd herinneren die verstoord werd door een breuk van geweld tijdens de Peruaanse burgeroorlog. Een verhaal van individuele en collectieve herinneringen, vergetelheid, publieke plechtigheden, verzoening en identiteit. De verzoening zal moeten leiden naar een toekomst voor Peru en de jongeren die na de breuk verder moeten.

Het gewapend conflict in Peru bekijken aan de hand van een onschuldig vrolijk kind als Juan en de gevolgen voor zijn jeugd kan de aandacht trekken op de verwoestende impact en de absurditeit van geweld. Het verslag van de Waarheidscommissie wijst op het proces van ineenstorting van families en het verliezen van hun functies als vorming en bescherming. Dit is vooral voor diegenen die kinderen waren tijdens het gewapend conflict schadelijk geweest. Een proces dat waar te nemen is in de gecompliceerde familierelaties die Juan doorloopt. Juan gaat in de herinnering van zijn kindertijd van ouder naar ouder, van arm naar arm: de liefdevolle omarming van zijn moeder tijdens het wassen, de gewelddadige hand van zijn stiefvader, de oude handen vol genegenheid van de smid als invalvader, de hulpvolle hand van kameraad Carmen bij het neersteken van een soldaat, de strenge arm van de soldaat als vader Staat en de arm van de bewaakster als subtiel vervangend moederfiguur aan de kant van de onbetrouwbare vader Staat. Juan beweegt heen en weer tussen verschillende handen, omarmingen en armen van de vorige generatie. Tot hij alleen verder moet. Juan moet afscheid nemen van zijn kindertijd en ouders. De vorige generatie biedt geen bescherming en voorbeeld meer. De utopische revolutie van klassenstrijd en anti-imperialisme van het Lichtend Pad heeft alleen maar tot verwoesting geleid. Ouderlijke bescherming heeft gefaald (de Staat, stiefvader Juan, ...). Ouderlijke liefde en toebehoren zijn verloren gegaan in gebroken gezinnen, trauma en dood (moeder Juan). De dichotomie van het *goede* en het *kwade* aan welke kant die ook gepredikt werd, is opgelost in verlies en verdriet.

De lege blik van Juan wanneer hij uit de gevangenis komt, toont dat de steeds veranderende ouderlijke relaties, het verlies van veiligheid en stabiliteit en de wantoestanden van de oorlog op de jongeren hun schouders drukt en hun identiteit in de war heeft gebracht. De publieke ruimte zorgt voor de ruimtelijke weergave van het proces dat Juan meemaakt. Hoe meer in Juan's herinneringen de oorlog zijn houvast en identiteit verwardt, hoe meer de publieke gastvrije ruimte aangetast wordt: graffiti op de muren van het gemeentehuis, de dood van de burgemeester, een volksterechtstelling en totale chaos van het gevecht met als uitkomst verlies. Bij de aankomst van Juan in het dorp na de busreis worden zijn herinneringen collectief. Juan kan zijn herinneringen nu delen in een publieke plechtigheid. De publieke ruimte als verzoeningsruimte speelt in de collectieve plechtigheden van vergiffenis terug een belangrijke rol. Parallel met het terug innemen van de publieke ruimte verkrijgt Juan verzoening en een nieuwe houvast voor identiteitsvorming. Dit dankzij het proces van herinneren en vergeten, de publieke plechtigheid, de brug naar een verleden van een gezamenlijke zorgeloze kindertijd en de relaties die Juan en zijn vrienden met elkaar aangaan.

Juan moet nu zonder de helpende hand van zijn ouders verder met zijn leeftijdgenoten. Dit wordt gesymboliseerd in het sleutelmoment van de sleutelscène van het verwerkingsproces: de omhelzing tussen Juan en zijn vrienden bij hun weerzien. Daar eindigt de film en begint de toekomst. Het is nu aan de jongeren van Peru om verder te gaan. In dit verhaal over het verwerkingsproces van Peru spelen jongeren als levende getuigen de hoofdrol. De kinderen van toen zijn de jongeren van nu die nog een heel leven voor zich hebben en op zoek moeten naar een toekomst voor Peru. Jongeren uit de generatie van Juan (*Paloma de Papel*) moeten verder vanuit hun herinneringen en kinderen uit de generatie van Juanito (*El Huerfanito*) vanuit hun *postmemory*. Het verwerkingsproces (*redressive action*) in *Paloma de Papel* heeft een vervolg, een toekomst (*reintegration or schism*). Ondanks de herinnering van geweld biedt de vertelling van de natie een sprankeltje hoop voor de toekomst in handen van de Peruaanse jongeren. De vredesduif en vrijheidsduif verschijnen op de scène. Ze zijn echter wel van papier dus moeten met voorzichtigheid aangepakt worden. Het terugzien van Juan en zijn vrienden en de publieke plechtigheid die verzoening en identiteit onderhandelt, doet Juan zijn blik heropleven, geeft een glimp van zijn kinderglimlach terug prijs en wekt een gevoeligheid op nodig om richting toekomst te vliegen.

¹ Theidon, *Entre prójimos*, p.166.

² A'ness, "Resisting amnesia", p. 410.

³ Orin Starn beschrijft *Andeanism* in zijn artikel *Missing the Revolution: Anthropologists and the War in Peru* als de voorstelling van hedendaagse boeren in de hooglanden van de Andes als zich bevindend buiten de moderne geschiedenis.

⁴ A'ness, "Resisting amnesia", p. 410.

⁵ Theidon, *Entre prójimos*, p.204.

⁶ "[...] para que nunca vuelvas a hacer lo mismo, *nunca más* vas a volver hacerlo." (...zodat je nooit meer het zelfde zal doen, nooit meer zal je het doen.).

⁷ Willakuy, *Versión abreviada, comisión de la verdad y reconciliación*, p.370.

⁸ Ritter, "Siren songs", p.29.

-
- ⁹ Ritter, "Siren songs", p.28.
- ¹⁰ Starn, "Maosis in the Andes", p. 407.
- ¹¹ De zelfverdedigingscomités of de zogenaamde *rondas campesinas* waren groepen van boeren uit de Andes die tussen opgelegd en autochtoon opereerden en een belangrijke rol hebben gespeeld in de strijd tegen het Lichtend Pad. Voor meer informatie over dit onderwerp raadpleeg *To Revolt against the Revolution: War and Resistance in Peru's Andes* van Orin Starn.
- ¹² Willakuy, *Versión abreviada, comisión de la verdad y reconciliación*, p.358.
- ¹³ del Pino, "Uchuraccay", in: Degregori, *Memoria y violencia política*, p. 78.
- ¹⁴ Willakuy, *Versión abreviada, comisión de la verdad y reconciliación*, p.356.
- ¹⁵ Dargent, "Hijos de un dios menor", in: Dargent, *La batalla*, p. 127.
- ¹⁶ Dargent, "Hijos de un dios menor", in: Dargent, *La batalla*, p. 136.
- ¹⁷ Dargent, "Hijos de un dios menor", in: Dargent, *La batalla*, p. 154.
- ¹⁸ A'ness, "Resisting amnesia", p. 406.
- ¹⁹ Theidon, "Remembering war", p. 68.
- ²⁰ A'ness, "Resisting amnesia", p. 404.
- ²¹ Jelin, "Memorias", in: Degregori, *Memoria y violencia política*, p.33.
- ²² Willakuy, *Versión abreviada, comisión de la verdad y reconciliación*, pp.355-356.
- ²³ Jelin, "Memorias", in: Degregori, *Memoria y violencia política*, p. 36.
- ²⁴ del Pino, "Uchuraccay", in: Degregori, *Memoria y violencia política*, p. 41.
- ²⁵ del Pino, "Uchuraccay", in: Degregori, *Memoria y violencia política*, p. 41.
- ²⁶ del Pino, "Uchuraccay", in: Degregori, *Memoria y violencia política*, p. 89.
- ²⁷ del Pino, "Peasants at War", in: Starn, *The Peru Reader: History*, p. 409.
- ²⁸ del Pino, "Uchuraccay", in: Degregori, *Memoria y violencia política*, p. 63.
- ²⁹ Theidon, *Entre prójimos*, p. 15.
- ³⁰ Theidon, *Entre prójimos*, p. 204.
- ³¹ Willakuy, *Versión abreviada, comisión de la verdad y reconciliación*, p.411.
- ³² Willakuy, *Versión abreviada, comisión de la verdad y reconciliación*, p.359.
- ³³ del Pino, "Uchuraccay", in: Degregori, *Memoria y violencia política*, p. 82.
- ³⁴ Jelin, "Memorias", in: Degregori, *Memoria y violencia política*, p. 38.
- ³⁵ A'ness, "Resisting amnesia", p. 413.

Bibliografie

- A'ness, F., "Resisting amnesia: Yuyachkani, performance, and the postwar reconstruction of Peru", *Theatre journal*, vol. 56, no. 3 (Oct., 2004), pp. 395-414.
- Bordwell, D., Thompson, K., *Film art. An introduction*, New York: Mc Graw-Hill, 2008.
- Dargent, E., "Hijos de un dios menor. Cifras, súbditos e inocentes", in: Dargent, E., Vergara, A., *La batalla de los días primeros. Sendero y sus consecuencias en dos ensayos jóvenes*, Lima: El Virrey, 2000, pp 111-176.
- Degregori, C., "Introducción", in: Degregori, I., *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*, Lima: IEP, 2003, pp. 15-26.
- del Pino, P., "Uchuraccay: Memoria y representación de la violencia política en los Andes », in: Degregori, I., *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*, Lima: IEP, 2003, pp. 49-94.
- del Pino, P., "Peasants at War", in: Starn, O., Degregori, C, Kirk, R., *The Peru Reader: History, Culture, Politics*, Durham and London: Duke University Press, 2005, pp. 394-400.
- Fuentes, R., "Huamanguino", in: Starn, O., Degregori, C, Kirk, R., *The Peru Reader: History, Culture, Politics*, Durham and London: Duke University Press, 2005, pp. 384-386.
- Gorriti, G., "The quota", in: Starn, O., Degregori, C, Kirk, R., *The Peru Reader: History, Culture, Politics*, Durham and London: Duke University Press, 2005, pp. 331-341.
- Guzmán, A., "We are the initiators", in: Starn, O., Degregori, C, Kirk, R., *The Peru Reader: History, Culture, Politics*, Durham and London: Duke University Press, 2005, pp. 325-330.
- Hershberg, E., "Prefacio", in: Degregori, I., *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*, Lima: IEP, 2003, pp. 9-14.
- Jelin, E., "Memorias y luchas políticas.", in: Degregori, I., *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*, Lima: IEP, 2003, pp. 27-48.
- Lerner, S., "Time of reckoning", in: Starn, O., Degregori, C, Kirk, R., *The Peru Reader: History, Culture, Politics*, Durham and London: Duke University Press, 2005, pp. 401-406.
- Morote, O., "A Frightening thirst for vengeance", in: Starn, O., Degregori, C, Kirk, R., *The Peru Reader: History, Culture, Politics*, Durham and London: Duke University Press, 2005, pp. 323-324.

-
- Nicario, “Memories of a Cadre”, in: Starn, O., Degregori, C, Kirk, R., *The Peru Reader: History, Culture, Politics*, Durham and London: Duke University Press, 2005, pp. 343-355.
 - Vergara, A., “Balas al alba. Reflexiones en torno a la violencia senderista”, in: Dargent, E., Vergara, A., *La batalla de los días primeros. Sendero y sus consecuencias en dos ensayos jóvenes*, Lima: El Virrey, 2000, pp 33-109.
 - *Rescate por la memoria: canción, poesía, narración, historieta, fotografía, ensayo y dibujo pintado*, Ayacucho: Asociación SER, 2005.
 - Ritter, J. “Siren songs: ritual and revolution in the Peruvian Andes”, *British journal of ethnomusicology*, vol. 11, no. 1 (2002), pp. 9-42.
 - Starn, O., “Missing the revolution: Anthropologists and the war in Peru”, *Cultural anthropology*, vol. 6, no1 (Feb., 1991), pp. 63-91.
 - Starn, O., “Maois in the Andes: The communist party of Peru – Shining Path and the refusal of history”, *Journal of Latin American studies*, vol. 27, no. 2 (May, 1995), pp. 399-421.
 - Starn, O., “To revolt against the revolution: War and resistance in the Peru’s Andes”, *Cultural anthropology*, vol. 4 (Nov., 1995), pp. 547-580.
 - Taylor, L., “Counter-insurgency strategy, the PCP-Sendero Luminoso and the civil war in Peru, 1980-1996”, *Bulletin of Latin American research*, vol. 17, no. 1 (Jan., 1998), pp. 35-58.
 - Theidon, K., “Remembering war and imagining citizenship in Peru”, *Cultural critique*, no. 54 (Spring, 2003), pp. 67-87.
 - Theidon, K., *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*, Lima: IEP, 2003.
 - Ubilluz, J., Hibbett, A., Vich, V., *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*, Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2009.
 - Willakuy, H., *Versión abreviada del informe final de la comisión de la verdad y reconciliación. Perú*, Lima: Comisión de entrega de la comisión de la verdad y reconciliación, 2004.
 - *Yuyanapaq. Para recordar. 1980-2000. Relato visual del conflicto armado interno en el Perú*, Lima: Comisión de la verdad y reconciliación, 2003.