



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Postgrado

***Tensiones, polémicas y debates:
el museo “Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social”
en el Perú post-violencia política***

Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos

Camila Fernanda Sastre Díaz

Profesora guía:
Claudia Zapata Silva

Santiago de Chile, 2015

*Tensiones, polémicas y debates:
el museo “Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social”
en el Perú post-violencia política*

Resumen

En esta tesis se investigó y analizó la relación que establece el relato de memoria del proyecto de Museo estatal “Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social” de Perú, que se hace cargo del periodo de violencia política que sufrió la sociedad peruana entre los años 1980-2000, con otras iniciativas de memoria que organizaciones de la sociedad civil han emprendido (específicamente el Museo de Memoria de Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú –ANFASEP- en Ayacucho, y la Casa Memoria *Yuyana Wasi* en Huanta).

A diferencia de otros casos del Cono Sur, la gran mayoría de las víctimas de la violencia política son campesinos quechua-hablantes, herederos de una larga historia de discriminación étnico-cultural en el Perú. El Estado ha sido construido en base a, y ha sido uno de los continuadores de, esta desigualdad. El Museo es una respuesta estatal que busca ser una reparación para las víctimas, y contribuir a solucionar el problema de la discriminación y reconciliar la sociedad peruana. Por ello, mi análisis estuvo centrado en cómo la heterogeneidad cultural existente en el Perú, y en particular la especificidad cultural de las víctimas de la violencia política, es recogida por el proyecto de Museo estatal y en el relato oficial de memoria. Haré hincapié en el ejercicio de ‘autoridad’ que tendrá la narración memorialística del Museo Lugar de la Memoria, determinando qué debe ser recordado y cómo debe ser recordado, sobre todo pensando en el impacto que este relato tendrá en repensar la narrativa nacional y el pacto social.

AGRADECIMIENTOS

Van a ser más dos años desde que comencé esta investigación, tiempo que he dedicado a pensar, a leer, como también de noches en vela, días de aislamiento encerrada en mis ideas, sin quizá compartir con quienes me rodean día a día, y que en algunos casos ya no están conmigo (un beso Tere). Porque una investigación te arrebatara muchos segundos, minutos, horas, meses, festividades, descansos, cumpleaños, celebraciones familiares y de amigos. Pero, a su vez, es uno de los placeres más grandes que puedo experimentar: la satisfacción del pensamiento y de la reflexión. Hace diez años desde que decidí dedicarme a esto y agradezco, en primer lugar, a mis papás Claudia e Iván por darme la confianza de elegir esta opción para el resto de mis días. Gracias por siempre. Este trabajo no ha sido nada de fácil. Me ha desafiado a pensar más allá de mi cotidianidad histórica, más allá de mi contemporaneidad y de mi Santiago, ciudad en la que nací y he crecido. Me he trasladado a la sierra peruana y al periodo de la violencia política para intentar entender qué es lo que ocurrió en el Perú durante sus últimas dos décadas del siglo XX. Y es así como han visto la luz estas páginas.

Pero la tarea de escribir no fue nada de fácil. Con mi computador a cuestas y con mis libros bajo el brazo he ido de un lugar a otro buscando inspiración. Cada línea, cada párrafo han sido escritos en diferentes espacios: en pleno centro de Santiago, en cafeterías de Lima, bajo el parrón del patio de la casa de mis padres y abuelos, en la biblioteca mi Universidad, en la casa de la playa donde he descansado todos los veranos de mi vida, y ahora último, en el balcón de mi departamento. Escribir esta tesis también me ha permitido conocer a varias personas, a quienes agradezco infinitamente su buena disposición hacia conmigo. Agradezco a Javier Torres, Nelson Pereyra, Jeffrey Gamarra y Ponciano del Pino por su constante interés por apoyar mi trabajo. Especialmente, agradezco a María Eugenia Ulfe, por aceptar ser mi tutora en mi periodo de pasantía en Perú y, hasta el día de hoy, por su apoyo, interés, preocupación, las oportunidades para mi desarrollo académico y sobre todo su amistad. ¡Infinitas gracias!

No puedo dejar de manifestar mi agradecimiento y cariño con dos personas importantes durante mi periodo de estadía, a quienes les debo esa preocupación por hacerme sentir como en casa durante aquellos meses limeños. Miles de gracias a Víctor y a mi querida Macarena. Los extraño. Agradezco a mis amigos y amigas, por su preocupación, como también por su distracción, por sus constantes cómo vas. Agradecimientos polietílicos a Nicole, Matías y América. A mis compañeros y compañeras de Historia, amigos de los pastos, de las marchas, de noches dionisiacas. Gracias Enrique, Cinthia, Juan, Renato, Julián, Nicolás, Andrea. Abrazos y ¡Salud!

Agradecimientos imperecederos por su apoyo, amor y preocupación a mis abuelos, a mi tata Pablo y mi abuela Cecilia, y a mi hermano Sebastián, a Gloria y mi pequeño sobrino Ricardo, quienes, junto con mi padres, forman mi querida familia. Los amo. También agradezco a Claudia, mi profesora guía, por su acompañamiento e interés por dirigir este trabajo. A la Vicerrectoría Académica de la Universidad de Chile, por financiar mi pasantía de investigación, imprescindible para el desarrollo de este trabajo y a la Fundación Volcán Calbuco. A mis amigos fieles que están conmigo –y a aquellos que me miran desde el cielo-, mis acompañantes hasta las altas horas de las noches en esas jornadas nocturnas de trabajo. No puedo terminar estas líneas sin darle las gracias a Juan, mi compañero, por tu (gran) paciencia conmigo, por tu apoyo, por el gran trabajo de edición, por las largas conversaciones (y discusiones, por qué no decirlo) que dieron como resultado estas páginas. Pero, por sobre todo, agradezco tenerte a mi lado y tu amor infinito. Besos eternos.

INDÍCE

	Páginas
Resumen.....	4
Agradecimientos.....	5
Prólogo.....	9
Capítulo I: Introducción.....	11
1. Presentando la propuesta de investigación.....	11
2. Perspectiva teórica y metodológica.....	16
Capítulo II: Un contexto histórico cultural: un breve recuento de los años de violencia política.....	26
1. 1968-1980: Del inicio del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas a la irrupción de Sendero Luminoso en el espacio público.....	28
2. 1980-1992: De los años del terror al autogolpe de Estado.....	31
3. 1992-2000: De la “derrota” del terrorismo a la huida de Fujimori.....	37
Capítulo III: El Periodo post-violencia política: memoria en el Perú y la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2000-2013).....	43
1. La lucha por la creación de la Comisión de la Verdad y Reconciliación.....	43

2. La Comisión de la Verdad, el Informe Final y algunas discusiones sobre memoria.....	49
Capítulo IV: De la muestra <i>Yuyanapaq</i> al Museo Lugar de la Memoria: genealogía y debates.....	65
1. “ <i>Aun no sé donde estuve yo todo este tiempo... ¿Dónde estaba mientras pasaba todo esto?</i> ” La exposición fotográfica: <i>Yuyanapaq</i> : Para recordar.....	66
2. “... <i>pues hay muertos y muertos</i> ”: el memorial El Ojo que llora y el proyecto Alameda de la Memoria.....	90
3. Otras experiencias de memoria: los museos regionales.....	104
a. La experiencia de ANFASEP: el museo de la memoria de Ayacucho.....	105
b. Casa de la Memoria <i>Yuyana Wasi</i> en Huanta.....	118
4. El Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (de Lima).....	127
Conclusión.....	157
Anexos.....	163
Bibliografía.....	195

Prólogo



Aparecida
Claudia Coca (2007)
130 x 180 cms
Acrílico sobre lienzo

Sarita Colonia es uno de los tantos íconos de la cultura popular peruana. Los peruanos de las barriadas la consideran milagrera. Patrona de los pobres y marginados, del hampa y de las prostitutas, muchos han querido ver en ella “[...] el rostro místico de la migración provinciana [...]” (Buntinx s.f.: 2)¹. Oriunda de Huaraz², Sarita vive la típica experiencia del migrante andino en la gran capital. Vive la miseria como vendedora de mercado y la violencia como empleada doméstica. Pero la devoción que suscita surge de las causas inciertas que rodean su prematura muerte. Se dice que intentaron violarla, lo que se vio frustrado debido a que Sarita experimentó un trance supremo, que la condujo a la muerte al intentar huir volando³. Otros dicen que “[...] Dios en su infinita misericordia le cerró el

¹ El texto de Gustavo Buntinx no tiene fecha de publicación, pero fue presentado en julio año 2003 en el IV Encuentro del Hemispheric Institute of Performance and Politics, celebrado en Nueva York.

² Nació en 1914. Migró a la ciudad de Lima luego de la muerte de su madre. Comenzó a trabajar como empleada doméstica. Al tiempo migró su padre junto con sus hermanos menores a Lima. Murió a los 26 años y su cuerpo fue arrojado a una fosa común del cementerio del Callao.

³ “[...] resulta significativo que los atacantes sean casi siempre soldados o negro, dos grupos hacia los que la población andina guarda –o guardaba-tradicionales recelos [...]” (Buntinx s.f.: 4.)

cuerpo, borrándole el sexo [...]” (Buntinx s.f.: 4). Para su familia la muerte de Sarita se debe a una sobredosis de aceite de ricino. Sin embargo, la ciencia de la medicina atribuye la muerte al paludismo, una de las enfermedades comunes que sufrían los migrantes andinos durante la primera mitad del siglo XX.

Más allá de las razones científicas, la densidad cultural de los mitos urbanos que explican la muerte de Sarita es digna de analizar. La violencia implícita que esos mitos narran, y por tanto la experiencia violenta que Sarita encarna, encuentra identificación en el mundo popular que la venera, aquel mundo marginado que una y otra vez a remozado la imagen de Sarita desde fines de los años sesenta, iluminándola y blanqueándola, porque

[...] casi nada en la imagen de Sarita es de por sí ‘original’, todo en ella proviene de fuentes ajenas, fragmentariamente apropiadas para componer una integridad nueva. Y propia como en la experiencia misma del migrante frente a la ciudad criolla y hostil que terminaría por hacer mestiza y suya. Collage, bricolaje” (Buntinx s.f.: 11, 12).

Capítulo I: Introducción

1. Presentando la propuesta de investigación

Hoy en Lima, en uno de los barrios acomodados de la capital peruana, se encuentran finalizando la construcción de una mole de cemento que mira al mar. Bajando por la costanera y cerca del circuito de playas Costa Verde se está concluyendo la edificación del Museo Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social, espacio que tiene como tarea recordar los violentos sucesos ocurridos en las décadas de los 80' y 90', cuando se desató la comúnmente denominada época del “terrorismo”⁴. Si bien esta es un término común y muy usado, terrorismo no es la denominación que recibe este periodo. “Guerra civil”, “conflicto armado interno”, “guerra subversiva”, “violencia política”, “guerra popular”, son denominaciones que demuestran las variadas memorias, explicaciones y formas de enfrentar el complejo pasado reciente del Perú.

La diversidad de memorias es bastante común en sociedades que han atravesado por procesos políticos socialmente desgarradores. Sin embargo, más allá de los colores políticos con los que se podrían identificar algunos de los relatos, a través de estas memorias del conflicto armado también se expresa una experiencia larga y profunda de discriminación étnica y cultural hacia ciertos grupos de la sociedad peruana. Del saldo oficial de 69.000 víctimas reportadas por la investigación de la Comisión de Verdad y Reconciliación (CVR), el 75% de las muertes eran sujetos que tenían el quechua como lengua materna, el 79% vivían en áreas rurales, el 56% trabajaban en actividades clasificadas como agropecuarias y el 68% de las víctimas tenía un nivel educativo inferior al secundario⁵. Es por eso que, “A diferencia de los países del Cono Sur de América Latina, donde la violencia estatal se abatió principalmente sobre sectores urbanos educados y de clases medias, en el Perú la mayoría de víctimas fueron pobres, rurales, campesinos, especialmente indígenas y poco educados” (Degregori 2011: 36).

⁴ De preferencia, en este trabajo utilizaré los términos de violencia política y conflicto armado interno para referirme a los hechos ocurridos durante las décadas de '80 y '90.

⁵ Para contrastar estas cifras es interesante tener en cuenta los datos arrojados por el Censo de 1993, el cual indicó que sólo el 16% de la población total tenía el quechua como idioma materno, que el 29% de los peruanos vivían en zonas rurales, que el 28% de la población del país se desenvolvía en el sector económico agropecuario, y el 40% de la población nacional tenía un nivel inferior al secundario (Degregori 2011: 36-37).

El Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso (PCP-SL), liderado por Abimael Guzmán, autodenominado Presidente Gonzalo, decidió en 1980 dar inicio a una guerra popular que buscaba destruir el Estado Peruano, para luego construir una nueva sociedad basada en los principios maoístas. Sendero Luminoso planteaba desarrollar una revolución popular similar a la revolución China, iniciando la ofensiva desde el campo hacia la ciudad. Argumentaban esta estrategia a partir del análisis político realizado por las cúpulas del partido, quienes caracterizaban a la gran mayoría del país como un país semi-feudal, particularmente por la preeminencia de las estructuras sociales andinas. El único destino posible de estos pueblos “atrasados”, según la perspectiva lineal y estrechamente ‘cientificista’ del marxismo maoísta, era la proletarización de estos grupos, sea voluntaria o forzadamente (Degregori 2011: 35-36). Las zonas rurales se plantearon como los epicentros de desarrollo de esta guerra popular, causando que las víctimas de la violencia política fueran en su gran mayoría indígenas de los Andes. De hecho, el 40% de las víctimas del conflicto armado son originarias del departamento de Ayacucho, ubicado en la sierra peruana y uno de los más pobres del país.

Esta caracterización y localización de la violencia adquiere relevancia por la pretérita experiencia de discriminación cultural que estos sujetos han vivido en el Perú. El rostro indígena de la víctima de la violencia se convierte en un elemento trascendental al momento de analizar tanto el conflicto armado interno, como también las memorias de la violencia política. El racismo se vivenció durante esa época a través de la actitud indiferente que la gran mayoría de la sociedad peruana adquirió frente a los hechos violentos. Como ejemplo de esta indiferencia e ignorancia, cuando la Comisión de la Verdad y Reconciliación comenzó a trabajar manejaba una cifra de 35.000 víctimas, según los datos proporcionados por organismos de derechos humanos y centros de investigación que, durante las décadas del conflicto armado, se preocuparon de recopilar la mayor información posible. Sin embargo, después de dos años de trabajo la Comisión proporcionó el doble de víctimas (69.000). Mirko Lauer, en una columna en el diario “La República”, frente al nuevo número de víctimas mortales señaló que:

Además de constituir una cifra atroz, las 35 mil “nuevas víctimas” revelan a su vez una nueva categoría, que en realidad es bastante vieja: los doblemente muertos y desaparecidos. Son personas que sufrieron una tragedia, y el país –no sólo el oficial, sino también el social– simplemente no advirtió que habían muerto o desaparecido. Esto equivale más o menos a

decir que estos peruanos inexístían para la nación desde mucho antes de haber dejado de existir para la realidad [...] La pobreza que los vio nacer tapó el agujero sin inmutarse (en Degregori 2011: 285).

Actualmente, la sociedad peruana se encuentra viviendo un proceso de introspección. Partiendo por el Informe Final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (IFCVR), otra serie de iniciativas han surgido en estos casi doce años después de la publicación del primero, y catorce años desde la huida de Alberto Fujimori, hecho que es considerado como el fin de la dictadura fujimorista, y última etapa del conflicto armado. Fundamentalmente, estas iniciativas hacían suya uno de los objetivos de la conformación de la CVR: “[...] no se puede [...] ‘voltar la página’ de nuestra más reciente historia sin cumplir con el deber doloroso de leerla y aprender” (IFCVR 2003: Tomo I, 40). Sin embargo, la mayoría de estas iniciativas son privadas, de organizaciones de derechos humanos y agrupaciones de familiares de víctimas, mientras que sólo la conformación de la CVR, como el resultado de este trabajo (entiéndase el Informe Final y la muestra fotográfica *Yuyanapaq: Para recordar*) y el actual proyecto museo Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social, pueden ser considerados como esfuerzos estatales por invitar a la sociedad peruana a repensar su pasado.

Es por eso que he decidido centrarme en la trastienda de la construcción del Lugar de la Memoria, entendiéndolo como un proyecto memorialístico que condensa una serie de debates que han surgido en el periodo post-conflicto armado. Más aún, la condición del Lugar de la Memoria, en tanto proyecto museográfico oficial, le otorga al proyecto en sí un protagonismo mayor como impulsor de la reconciliación nacional, entendida como “[...] un proceso de reconstrucción del pacto social y político” (IFCVR 2003: Tomo IX, 33).

Cabe señalar que el Lugar de la Memoria surge como un proyecto privado, de la agrupación Caminos de la Memoria, que hace suya una de las recomendaciones realizadas por el Informe Final de la CVR. Sin embargo, debido a un sin fin de “ires y venires”, finalmente terminó siendo un proyecto estatal. Es por eso que, debido a la condición de oficialidad del proyecto, el tratamiento que se tenga con las diversas memorias adquiere una crucial importancia, sobre todo la de las víctimas del conflicto armado. Por eso es que mi intención es enfocarme en el Lugar de la Memoria y el relato museográfico que será contenido en este espacio. Principalmente, de cómo el relato interactúa con otras memorias, contenidas en experiencias museográficas regionales y creadas por las propias agrupaciones

de familiares de víctimas. De una u otra manera, se trata de contrastar las memorias contenidas en las museografías. Es importante indicar que el interés por comparar estas experiencias se debe a que sus protagonistas, los impulsores de estos museos de memoria regionales son familiares de los sujetos víctimas, y por lo tanto son relatos que contienen la experiencia de marginalidad y marginalización debido a su condición socio-cultural.

Aunque, como iré mostrando a lo largo del texto, la condición de oficialidad tanto del proyecto museográfico, así como también del Informe Final y de la muestra fotográfica *Yuyanapaq*, han sido puestas en entredicho. En varias oportunidades, autoridades de gobierno han expresado públicamente sus reservas sobre la construcción de un espacio de memoria. Y más que la construcción misma, su inquietud apunta a lo que narrará dicho museo sobre los años del conflicto armado. Lo anterior manifiesta la fragilidad, incomodidad y rareza del carácter oficial del Lugar de la Memoria, como también la tensión y susceptibilidades que provocan estos temas en la sociedad peruana post-violencia política.

No obstante, como señalé con anterioridad, el Lugar de la Memoria ha sido un espacio en el que han convergido varios de los debates sobre la manera de enfrentar la historia y con ello las memorias de este pasado reciente. Por lo mismo, mi preocupación gira en torno a dos elementos; en primer lugar la especificidad cultural de las víctimas y, en segundo lugar, la heterogeneidad cultural existente en el Perú, sobre todo en relación con las diversas prácticas y formas culturales. La importancia de lo que haga el Lugar de la Memoria se encuentra en su rol como espacio que invite a repensar una narrativa nacional, que fue puesta en entredicho durante el conflicto armado interno, cuestionando la real existencia de una comunidad nacional verdadera, sin un reconocimiento de la diversidad cultural del Perú.

En este contexto el desafío que tiene enfrente el Lugar de la Memoria no es menor. Y en este reto se encuentra mi hipótesis de trabajo. La narrativa museográfica del Lugar de la Memoria se ve enfrentada a la disyuntiva de, o volver a subalternizar las memorias de aquellos sujetos y sujetas indígenas quechua-hablantes, víctimas principales de la violencia política, o cuestionar la relación que históricamente ha tenido el Estado y un sector dominante de la sociedad peruana con estos grupos. Se trata de una posibilidad histórica de romper con cierta continuidad, sorteando el riesgo de volverse a convertir en un agravio para con las víctimas, debido a su condición étnica, y distanciándose del periodo histórico del que

esta iniciativa se hace cargo, e invitando, a la comunidad nacional a construir un nuevo pacto social.

Esta hipótesis adquiere sentido al tomar en cuenta una serie de argumentos presentados por otros investigadores preocupados por el tema. La historiadora canadiense Cynthia Milton y la antropóloga peruana María Eugenia Ulfe consideran, como punto trascendental e ineludible para alcanzar una reconciliación verdadera, el reconocimiento de las memorias de las víctimas. Sin embargo, el problema es:

Si las memorias son diversas, las reconciliaciones son complejas e implican distintos grados de interrelaciones entre individuos, grupos y comunidades y ahí se enfatizan proyectos de desarrollo y participación ciudadana con búsquedas de verdad. Aquí habría que preguntarse desde qué perspectiva parte la idea del Lugar de la Memoria (2010: 3)

Ambas investigadoras son bastante críticas del proyecto en construcción. De hecho, Milton y Ulfe llaman la atención en que las discusiones y debates sobre la construcción del museo surgieron “[...] siempre desde Lima, desde los grupos letrados, sin incluir las experiencias locales donde ya había museo de memoria instalados y donde ya se incluían otras formas artísticas y plásticas de expresar el recuerdo” (2010: 4). Ulfe, en otro artículo vuelve a señalar que “[...] el debate surgido y dirigido desde Lima no consideró ni tuvo conocimiento de las iniciativas locales de los museos de memoria en Ayacucho, Apurímac, Huancavelica, sólo por mencionar algunos espacios donde la conmemoración tiene un carácter local y, muchas veces, familiar” (2009: 24). Para ambas autoras, este nuevo sitio de memoria no problematiza una idea de nación. En este sentido, y según lo señalado por Víctor Vich, crítico literario peruano, no se trata sólo de un problema puramente conductual, respecto a la manera de enfrentar la sociedad peruana sus memorias, y que finalmente debe sortear el Lugar de la Memoria. Más bien se trata de “[...] un autoritario modelo de modernidad que afirma que como sólo algunos poseen la verdad y el conocimiento, los ‘otros’ deben ser tutelados o aniquilados material y simbólicamente” (Vich 2002: 77).

Cabe hacer notar que el Lugar de la Memoria aún no ha concluido su construcción, faltando todavía las terminaciones y detalles, y sobre todo la presentación del guion museográfico definitivo. Considero importante explicitar este punto, y volver hacer énfasis en que me centraré en los debates y discusiones que han existido en los años previos y durante la construcción del espacio, ya que entiendo al Lugar de la Memoria como un sitio donde convergen las discusiones que han surgido en los diez años de post-conflicto armado.

Por lo mismo, es que me ocupo del proceso de construcción del Lugar de la Memoria principalmente⁶.

2. Perspectiva teórica y metodológica

Aunque esta investigación surgió a partir de ciertas interrogantes propias de la perspectiva de los estudios de la memoria, el resultado final tanto del proyecto de investigación, como la investigación misma, terminaron siendo un análisis del contexto socio-cultural y político donde tienen vida estas memorias. Porque no sólo se trataba de presentar y entender las diversas memorias colectivas que circulan entre los variados grupos sociales, sino también observar y describir los puntos de consenso y sobre todo los puntos de disputa de estas memorias.

El perfil de las víctimas que dejó el conflicto armado interno peruano tiene ciertas particularidades que lo diferencian del que normalmente encontramos en los estudios sobre los pasados recientes traumáticos de las dictaduras chilena, argentina, brasileña y uruguaya. En estos casos, la represión estatal tuvo como objetivo central la persecución ideológica de militantes y simpatizantes de izquierda; es decir, la represión estuvo cruzada por una visión de la sociedad donde la rivalidad de clase era gravitante, viéndose afectados los sectores populares como obreros, campesinos y pobres de la ciudad. En ninguno de estos casos predominaba, de manera explícita, el carácter étnico-racial de los perseguidos. En el caso peruano la ruralidad, el quechua, lo indígena son características que se convierten en protagónicas y motivan a pensar en otras aristas. Más aún cuando las experiencias de violencia política se cruzan con las vivencias de discriminación cultural y racismo.

Uno de los conceptos principales para este trabajo es el de memoria. Mieke Bal, crítica literaria e historiadora del arte, para definir dicha noción realiza una distinción entre diferentes tipos de memoria. Una primera denominación es la llamada memoria habitual, que funciona de manera automática y no exige ningún grado de reflexión, como si fuera un hábito condicionado. Otro tipo de memoria serían las narrativas que no necesariamente cuentan eventos de trascendencia social, sino que “[...] difieren de la rutina o memorias

⁶ La fecha de inauguración del Lugar de la Memoria viene siendo pospuesta a lo largo de los cinco años de construcción del espacio. Sin embargo, debido a la finalización de la obra gruesa y la inauguración de algunos de las áreas del Lugar –de los llamados “espacios abiertos”, como vienen siendo la terraza, la explanada y el auditorio-, hacen pensar en una pronta inauguración del total del edificio.

habituales [...]” (Bal 1999: viii. Traducción propia). Un tercer y último tipo de memoria es aquella que se refiere a eventos de naturaleza traumática, que se caracterizan por tener una presencia persistente y controladora sobre los sujetos, y ser imposibles de integrar y/o narrar para quien los ha vivido. Los eventos traumáticos no son únicamente de carácter individual; también pueden ser sociales o colectivos: episodios bélicos, persecuciones violentas a grupos étnicos, religiosos o políticos, guerras civiles, genocidios a los cuales una sociedad se ve sometida y tienen un potencial traumático a gran escala, pudiendo comprometer a la sociedad en su conjunto. En palabras de Bal,

Los recuerdos traumáticos permanecen presentes para el sujeto con una vividez particular y/o resisten la integración de manera total. En ambos casos, no se pueden convertir en narrativas, ya sea porque los eventos traumatizantes son mecánicamente recreados como drama en vez de ser sintéticamente narrados por el sujeto que realiza la acción de recordar, y que es ‘dueño’ de esos recuerdos, o porque estos recuerdos permanecen ‘fuera’ del sujeto (1999: viii. Traducción propia)

El conflicto armado interno puede ser considerado un proceso traumático para la sociedad peruana, debido al grado de destrucción de los lazos sociales, y sobre todo por el grado de violencia a la que se vieron sometidos los sujetos, produciendo en ellos la incapacidad de narrar o integrar los eventos traumáticos. Sin embargo, las experiencias traumáticas, para el caso peruano, no son sólo vivencias individuales, sino que es una experiencia compartida por un vasto número de sujetos, convirtiéndose en una experiencia social y por tanto en un trauma también social. En este sentido, la edificación de un espacio como el Lugar de la Memoria es un intento por narrar y construir una memoria colectiva de ese pasado traumático. La importancia de este hecho se debe a la necesidad de legitimar e integrar narrativamente las memorias traumáticas para que así éstas “[...] pierdan su poder sobre el sujeto que sufrió el evento traumatizante en el pasado” (Bal 1999: viii. Traducción propia), como una acción terapéutica.

El carácter social de la memoria es uno de los aportes realizados por el sociólogo Maurice Halbwachs. Para el autor la memoria es el proceso de recordar experiencias pasadas desde el presente, temporalidad que marca el ejercicio de reconstrucción del pasado. La rememoración del pasado es una construcción social, porque “[...] son los demás quienes nos los recuerdan, a pesar de que se trata de hechos en los que hemos estado implicados nosotros solos [...]” (Halbwachs 2004: 26). Principalmente, lo anterior se debe porque, parafraseando a Halbwachs, realmente nunca estamos solos (2004: 26). No sólo por este

motivo la memoria es social, sino que también porque los recuerdos se fijan por medio de la comunicación, “[...] palabras e ideas, que no han inventado el individuo, sino que le vienen dadas por su entorno” (Halbwachs 2004: 54). Es así como, a través del proceso socio-comunicativo el sujeto transmite su experiencia al resto de los individuos y el recuerdo adquiere forma.

Otra característica de esta cualidad social de la memoria tiene relación con la noción de marcos sociales. Halbwachs los define como aquellos elementos que permiten que el recuerdo se establezca y logre una persistencia, impidiendo su volatilización. Es así como la reconstrucción de recuerdos se realiza a partir de datos y nociones compartidas (Halbwachs 2004: 34). Se trata de un encuadre espacio temporal que ordena las experiencias. Los marcos sociales son constituidos y sostenidos por grupos sociales, porque debido a sus avenencias de representaciones colectivas, a partir de la sedimentación de sus experiencias pasadas y compartidas entre los individuos, “[...] constituye[n] su propia historia del mundo [...]” (Ramos 1989: 77), alimentando la vida colectiva y la identidad de un grupo social. Con estas premisas, Halbwachs quebró con una visión estática de la memoria, superando la oposición (estructuralista) entre individuo y sociedad, concibiéndolos inmersos en una relación de reciprocidad (Ramos 1989: 66-77).

Lo señalado por Halbwachs adquiere relevancia para esta investigación a partir del carácter social que le otorga a la memoria. Pero para este trabajo no me limito sólo a estos postulados teóricos, sino que también cruzo lo anteriormente señalado con las ideas de Walter Benjamin, principalmente con sus reflexiones sobre la narración y la experiencia.

Para Benjamin la narración es entendida como una praxis social, fundamentalmente porque a través de ella se transmite la experiencia. La narración es definida como “[...] la facultad de intercambiar experiencias” (Benjamin 2010: 60), a través de la transmisión oral de “[...] una experiencia común, la cual, sin embargo, no está pre-constituída, sino que deviene común en la comunicación y en virtud de ella” (Benjamin 2010: 13). Por lo mismo, Benjamin recalca los dos momentos necesarios para la elaboración del “devenir común”: “[...] el de la experiencia que se comparte a través de la narración y sus contenidos, y el de la experiencia que se comparte en virtud de la común escucha” (Benjamin 2010: 13). El rol preponderante que Benjamin le otorga a la narración como una acción colectiva es trascendental para comprender la importancia de la experiencia en la constitución de un

grupo social. Sin pasar por alto la “catástrofe” de la experiencia, la que según el autor se hizo evidente con la Gran Guerra, al regresar los soldados enmudecidos, sin ser capaces de relatar sus experiencias (Benjamin 2010: 60). La noción de narración y experiencia presentada por Benjamin tienen sentido para esta investigación. Las memorias y recuerdos de los años de violencia política que las comunidades andinas han plasmado en sus museos de memoria locales, son resultado de la acción de compartir las experiencias que cada uno de los sujetos ha vivido, intentando construir una memoria colectiva, con la que los miembros de la comunidad se sintiesen identificados⁷. Sin embargo, uno de los grandes problemas que observaremos a lo largo de este trabajo es la imposibilidad de narrar las experiencias, y así también la capacidad de escuchar las vivencias de los otros, tanto debido a la devastación de la esencia de la experiencia, como otras experiencias que cruzan las formas de relación entre los diversos grupos sociales.

En el contexto latinoamericano, luego de las dictaduras militares, se hizo necesario discutir respecto a qué ocurría con la memoria de los pasados traumáticos (Jelin 2001: 11). La mirada al viejo continente se hace imposible de obviar, debido a la amplia bibliografía desarrollada luego de la experiencia del Holocausto. Estas discusiones arribarán a Latinoamérica, donde son revisadas críticamente. Elizabeth Jelin ha sido una de las promotoras de las investigaciones sobre memoria en el Cono Sur. En su libro “Los trabajos de la memoria” (2001), una de las tantas cuestiones que se pregunta es averiguar qué es lo que un sujeto rememora u olvida y cómo se producen esas elecciones. En este sentido, centra su atención en los procesos de construcción de las memorias: cómo cada sujeto con su grupo social construyen su memoria colectiva, así como también qué es lo que deciden olvidar y silenciar. Esto “[...] implica dar lugar a distintos actores sociales (inclusive a los marginados y excluidos) y a las disputas y negociaciones de sentidos del pasado en escenarios diversos. También permite dejar abierta a la investigación empírica la existencia o no de memorias dominantes, hegemónicas, únicas u ‘oficiales’” (Jelin 2001: 22). Esta situación lleva a preguntarnos “¿Quiénes deben darle sentido [al pasado]?” y “¿Qué

⁷ Estas memorias no sólo existen cuando nos encontramos con un museo de la memoria. La antropóloga Kimberly Theidon en su texto “Entre prójimos” (2004) hace mención de cómo en algunas comunidades andinas peruanas han consensuado sus memorias colectivas sobre sus vivencias en los años de violencia, generando silenciamientos de “memorias tóxicas” y exaltando sus recuerdos como sujetos resistentes contra los senderistas. Para poder llegar a construir estas memorias colectivas ha ocurrido un proceso de transmisión, escucha, decantación de los recuerdos, para alcanzar un consenso entre la comunidad.

pasado?” (Jelin 2001: 33). Jelin centra su atención en uno de los puntos importantes para este trabajo. Cuando se decide analizar la memoria y el proceso social que está relacionada con ella, implica considerar las propiedades y características de quien narra y la institución que está detrás otorgando o negando legitimidad al relato, ya que “[...] la eficacia del discurso performativo es proporcional a la autoridad de quien lo enuncia” (Jelin 2001: 35). La recepción del relato de memoria depende de su legitimidad, que está íntimamente relacionada con el grupo que lo crea y el grupo al cual va dirigido. Por lo mismo, “La recepción de palabras y actos no es un proceso pasivo sino, por el contrario, un acto de reconocimiento hacia quien realiza la transmisión” (Jelin 2001: 36). La aceptación de tal o cual relato no sólo depende de la veracidad de la que goza, sino también está relacionado con la lucha de poder, reconocimiento y legitimidad, que tengan los actores sociales constructores de esa memoria. Estas condiciones impactan en el momento de “institucionalización” de una memoria oficial. Por eso es que, si pensamos en un museo como vehículo de memoria, como dice Jelin, la materialización de qué memoria o cuáles memorias adquiere relevancia, sobre todo si es un producto cultural ungido estatalmente.

Para el historiador francés Pierre Nora un museo es un lugar de memoria, entendido como un espacio de cristalización (por excelencia) y refugio. La existencia de estos lugares se debe al desgarramiento de la memoria y su imposibilidad de encarnarse en el cuerpo social. Para Nora, coincidiendo con algunos de los puntos planteados por Benjamin, las hoy extintas sociedades de memoria aseguraban la conservación y la transmisión de las memorias de forma espontánea, ya que la memoria se encontraba integrada en la vida social, incluso organizándola, porque se hallaba enraizada “[...] en lo concreto, el espacio, el gesto, la imagen y el objeto” (Nora 2009: 21). La desaparición de las sociedades de memoria, de los ambientes de memoria (*milieux*) vino aparejado con la aparición de los lugares de memoria (*lieux*). La emergencia de éstos últimos demuestra la necesidad de la sociedad por anclar su memoria, debido a la imposibilidad de vivirla en su cotidianidad: “Los lugares de memoria nacen y viven del sentimiento de que no hay memoria espontánea, de que hay que crear archivos, mantener aniversarios, organizar celebraciones, pronunciar elogios fúnebres, labrar actas, porque esas operaciones no son naturales” (Nora 2009: 24). Es por esto que para Nora, la memoria no es más que un proceso de almacenamiento de recuerdos. Y los lugares de memoria serían parte de ese propósito.

Según Nora, los lugares de memoria tienen tres alcances: material, simbólico y funcional (Nora 2009: 32). Estos tres sentidos coexisten. Lo material en el sentido de lo tangible: desde el depósito de archivos hasta el minuto de silencio. Lo simbólico apela a los sentidos, los signos que envuelven al lugar y que le dan significado. Y lo funcional que tiene relación con la operatividad, la cristalización y transmisión del recuerdo (Nora 2009: 32). Sin embargo, llama la atención la observación que hace Nora respecto al componente simbólico de un lugar de memoria. El autor plantea la existencia de lugares dominantes y otros dominados,

Los primeros, espectaculares y triunfantes, imponentes y generalmente impuestos ya sea por una autoridad nacional o por un cuerpo constituido, pero siempre desde arriba, tienen a menudo la frialdad o la solemnidad de las ceremonias oficiales. [...] Los segundos son los lugares refugio, el santuario de las fidelidades espontáneas y de los peregrinajes del silencio (Nora 2009: 37).

Pensando con Nora, me formulo ciertas preguntas: ¿de qué manera los lugares de memoria, que presentan esta diferenciación, se relacionan, interactúan, tomando en consideración la carga simbólica que estos lugares portan? En este sentido, el relato que los lugares de memoria, como museos, centros de memoria o sitios de memoria poseen, no deja de estar sometido a esta jerarquización.

A partir de las preguntas señaladas anteriormente, que expresan mi preocupación por intentar comprender las formas de interacción entre las diversas memorias y lugares, el concepto de heterogeneidad cultural adquiere un rol predominante. La noción de heterogeneidad cultural la tomo prestada del crítico literario peruano Antonio Cornejo Polar, y principalmente de su trabajo “Escribir en el aire” (1994). Sin embargo, considero necesario en primera instancia, presentar una definición del concepto de cultura. Para esto tomo en cuenta lo planteado por Edward Said, crítico literario palestino, quien entiende cultura como “[...] todas aquellas prácticas como las artes de la descripción, la comunicación y la representación, que poseen relativa autonomía dentro de las esferas de lo económico, lo social y lo político, que muchas veces existen en forma estética, y cuyo principal objetivo es el placer” (Said 2004: 12). Para Said, cultura no puede ser entendida sólo como aquellas prácticas refinadas, que pueden ser consideradas como “[...] de lo mejor que cada sociedad ha conocido y pensado [...]” (Said 2004: 13), sino que debe asumirse su rol ideológico. De hecho, Said le entrega suficientes créditos al rol que juega la cultura como

motor de la constitución de una identidad nacional (Said 2004: 14). Continuando esta propuesta teórica, la característica ideológica de cultura adquiere gran importancia. Por lo mismo, el concepto de cultura se entiende como una especie de teatro, en donde se enfrentan distintas tendencias políticas e ideológicas, como “[...] un auténtico campo de batalla [...]” (Said 2004: 14). Todas las expresiones culturales, hasta aquellas que se conciben a sí mismas “[...] antisépticamente separada de sus contaminaciones mundanas [...]” (Said 2004: 15), son manifestaciones del proceso histórico, porque “Tanto la cultura como las formas estéticas que ésta contiene derivan de la experiencia histórica [...]” (Said 2004: 26)⁸. Para Said la cultura es un elemento con contenido ideológico y fuente de identidad, que permite diferenciarnos de otros, diferenciación que ha incluido una jerarquización, conllevando la denigración de los grupos humanos ubicados en los estratos bajos de las pirámides sociales. Esto sucede debido a la manera en que se relacionan las culturas, las cuales no tienen un trato igualitario y horizontal entre ellas, sino que están mediadas por una jerarquía. Por eso es que para Said el problema “[...] no radica en el cambio cultural sino en el tipo de relaciones que lo producen, es aquí cuando repara [Said] en la violencia del imperialismo moderno [...]” (Zapata 2008: 60), el cual no sólo se produce en el ámbito cultural, sino también en lo ideológico, económico, social y político, causando una subordinación cultural de algunos grupos sociales, y afectando con ello a sus “[...] prácticas distintivas como la lengua y la memoria” (Zapata 2008: 62).

En el caso latinoamericano, y en especial de Perú, la subordinación tiene como hito el denominado “grado cero”. Para Cornejo Polar, el llamado “diálogo de Cajamarca” entre el padre Vicente Valverde y el Inca Atahualpa es uno de los primeros contactos entre la cultura de la oralidad y la de la escritura. Según Cornejo Polar, este hecho no constituye el origen de la literatura, pero “[...] sí es el comienzo más visible de la heterogeneidad que caracteriza, desde entonces y hasta hoy, la producción literaria peruana, andina y –en buena parte- latinoamericana” (1994: 27). La importancia del diálogo de Cajamarca se haya en el establecimiento de la dominación de la escritura por sobre la oralidad. La escritura asumió un rol de autoridad, mediante el poder desplegado en la Conquista, implantando su cultura por sobre la indígena, porque, finalmente “[...] la escritura ingresa en los Andes no tanto

⁸ No se trata de que escritores, artistas, entre otros, estén determinados por la ideología, la economía o la clase, sino relevar que sí son parte de la historia de las sociedades, a la cual la modelan, y a la vez, son modelados.

como un sistema de comunicación sino dentro del horizonte del orden y la autoridad, casi como si su único significado fuera el Poder” (Cornejo Polar 1994: 48).

El problema central que se instala entre la oralidad y la escritura es la diferencia que entre ambas existe respecto a sus códigos, racionalidades e historias (Cornejo Polar 1994: 25). Frente a esta situación, el autor se pregunta qué hacer con estas dos conciencias y sus manifestaciones. Cornejo Polar no considera factible intentar sumarlas, “[...] obviando sus diferencias [...]” (1994: 87), como si los caracteres que poseen fuesen homologables, cuando hay ocasiones en que son incompatibles. Opina que se debe “[...] asumir como objeto de conocimiento esa oposición como contradicción radical o como ríspido contraste [...]” (Cornejo Polar 1994: 88). Al fin de cuentas, se opone a la homogeneización de discursos, porque no cree en la posibilidad de una conjunción y síntesis armoniosa, que decantaría en un discurso homogéneo de la nacionalidad peruana (Cornejo Polar 1994: 218-219).

A partir de su negación y argumentando sus observaciones, Cornejo Polar se propone ir desmontando el discurso de la homogeneización o armonización cultural, exponiendo las diferencias y el surgimiento de un espacio conflictivo, debido a las diferencias culturales existentes. Para el autor, el proceso de homogeneización se debió a la necesidad de crear una comunidad nacional lo “[...] suficientemente abarcadora y firme que ocultara –o al menos difuminara- la obvia heterogeneidad del país real [...]” (Cornejo Polar 1994: 113). No obstante, esta homogeneización no pudo eliminar la existencia de contradicciones internas, que presagiaba la posibilidad de conflictos nacionales, mostrando que la conjunción y síntesis no eran una solución definitiva. Para Cornejo Polar es así como hay varios autores que son la viva expresión de esta heterogeneidad cultural, encontrándose en el borde de dos mundos, como es el caso de José María Arguedas. Pero no se trata sólo de un oscilar entre dos conciencias, sino también de una nostalgia por esa oralidad perdida, que se mantiene subterránea e inconsciente y que arranca desde la conquista, con la irrupción del libro y la escritura (Cornejo Polar 1994: 243).

Si bien Cornejo Polar reflexiona sobre la literatura, él mismo plantea que “[...] la problemática de la oralidad [...] tiene que ver con algo mucho más importante que continúa marcando hasta hoy la textura más profunda de nuestras letras y de toda la vida social de América Latina [...]” (1994: 28). La utilidad de esta observación, para pensar el problema

de la memoria, la hallo en la exposición de la constante irrupción de otra conciencia que pone en cuestión al discurso (que busca ser) homogéneo, dominante e intenta construir una identidad nacional, posibilitando prestar atención a los márgenes de esos discursos, en donde podemos ver manifestaciones de otras racionalidades, de aquellas dominadas, haciéndose patente “[...] la variedad cultural de las conciencias históricas posibles o simplemente las muchas maneras que los distintos sujetos socio-étnicos tienen de recordar lo sucedido en el tiempo [...]” (Cornejo Polar 1994: 51)⁹.

El problema se encuentra en el hecho de que esta diversidad cultural está inserta en un sistema de dominación, basada en la autoridad innata de la cultura escrita, produciendo una diferenciación respecto al valor de la cultura oral, y con ello de los sujetos que son sus portadores. A partir de esta constatación –como también tomando en cuenta una serie de otros elementos-, el sociólogo peruano Sinesio López ha presentado el concepto de ciudadanía de segunda categoría, noción que pone en duda el acceso igualitario a los derechos ciudadanos, netamente debido a su condición económica y socio-cultural. López plantea que el surgimiento de esta jerarquización de ciudadanías se debe a los intentos por universalizar los diferentes componentes existentes en la sociedad peruana, a través de la homogeneización social, reprimiendo las diferencias y desigualdades sociales (1997: 386). Lo más importante en este caso es que “Detrás de esta diferencia en el goce efectivo –las prácticas- de los derechos ciudadanos están [...] las desigualdades que produce la ciudadanía universal en el tratamiento de las diferencias” (López 1997: 388). Tomar en cuenta esta condición evidenciada por López es crucial, ya que expone la jerarquización que existe en el Perú respecto al ejercicio de ciudadanía, que tiene relación con el tipo de inclusión que el propio Estado le otorga a sus ciudadanos, según su categoría. Por lo mismo, cabe preguntar, ¿cuál es el impacto de esta condición a la hora de construir una memoria colectiva sobre el pasado reciente? ¿Se incluirán las memorias de aquellas víctimas quechua-hablantes que no pertenecen a los grupos culturales dominantes, y que se encuentran en una condición de ciudadanos de segunda categoría? Si estas memorias se incluyen, ¿de qué manera se hará?

En términos metodológicos, esta investigación es el resultado de una extensa revisión bibliográfica, tanto teórica como temática, entrevistas presenciales y un trabajo de campo,

⁹ La identidad de la nación la entiendo como una comunidad imaginada, según lo planteado por Benedict Anderson (1993: 23-25).

realizado durante los últimos meses del año 2012 en Lima, Ayacucho y Huanta. Las visitas a los sitios de memoria, como también las entrevistas personales sostenidas con varias personas relacionadas con la construcción del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social, como también académicos, intelectuales, gestores culturales y funcionarios de gobierno involucrados en los debates de memoria sobre el conflicto armado interno, me permitió construir mi propio archivo documental. A las largas conversaciones y notas de trabajo de campo, se debe sumar la serie de columnas de opinión y noticias recolectadas e incluidas como documentos. La importancia que adquieren estos materiales se debe a la naturaleza del objeto de investigación de mi trabajo: un museo en construcción.

Otras dificultades que he tenido dicen relación con el estado del objeto mismo de investigación. El Lugar de la Memoria, hasta el último minuto de redacción de este trabajo, no había sido inaugurado. Por lo mismo, los diversos avances, cambios, reestructuraciones dentro de los equipos y modificación en los guiones, imposibilitaba finalizar la recolección de información. Esto hizo que mi archivo siempre estuviera en constante incorporación de nuevo material. Esto fue posible gracias a la buena disposición de los académicos e intelectuales peruanos quienes me permitieron, a pesar de la distancia, estar constantemente conectada con las discusiones y cambios que ocurrían en torno a mi objeto de estudio.

El amplio uso de material fotográfico y otros objetos visuales adquieren un rol importante para este trabajo, ya que son usadas como recursos de presentación de artefactos plásticos que serán analizados en esta investigación (y que se encuentran adjuntas al final del texto). La importancia de la imagen se debe al análisis desarrollado de objetos visuales y muestras artísticas que plasman distintas memorias de la violencia. Sin embargo, no busco hacer un análisis de las cualidades estéticas de estos objetos, sino examinar los relatos históricos y de memoria que ellos narran, en tanto artefactos que se encuentran en un espacio público políticamente tensionado.

Por último, es importante señalar que tanto por la naturaleza del objeto de estudio, como por los debates que en torno a él se generan, las discusiones de carácter académico (antropológico, político, historiográfico, literario, cultural, museográfico, arquitectónico, entre otros.) como mi acercamiento tuvo que, necesariamente, indagar en una multiplicidad de dominios disciplinares. Es por ello que el desafío del trabajo interdisciplinar se puede palpar en el resultado final de esta investigación.

Capítulo II: El contexto histórico cultural:

Un breve recuento de los años de violencia política

Cuando se habla de la violencia política que azotó al Perú desde el año 1980, una de las interrogantes recurrentes es el intento por comprender el crecimiento explosivo de las bases de apoyo y cuadros militantes de Sendero Luminoso, sobre todo tomando en cuenta las características que marcan al grupo político: autoritario, antidemocrático y violento. Lo anterior es todavía más complejo cuando se mira la proveniencia social y cultural de los militantes senderistas: campesinos y sujetos mestizos e indígenas, uno de los mayores depositarios de los estereotipos racistas que marcan al Perú desde la Conquista hasta la actualidad. Esta no es sólo una caracterización estereotipada del militante senderista vociferado desde una postura política interesada. De hecho, el sector social que la cúpula de Sendero buscaba cautivar eran a los campesinos de las comunidades andinas. Los mandos – como eran llamados los dirigentes senderistas de nivel intermedio– eran quienes al fin y al cabo divulgaban la doctrina senderista o pensamiento Gonzalo (en referencia a su líder Abimael Guzmán, alias Presidente Gonzalo), y no eran ajenos al mundo cultural de las comunidades de la sierra. El historiador Nelson Manríquez los ha descrito como “[...] gente muy joven, definida como mestiza, muchos de ellos con formación superior, provenientes de universidades de provincia [...] no son propiamente campesinos sino más bien jóvenes procedentes de procesos de descampesinización recientes: hijos de campesinos o ex campesinos [...]” (2002: 55)¹⁰.

Evidenciando los signos de este ambiente de prejuicio, algunos sectores de la sociedad peruana se explicaban el aumento de las filas senderistas con argumentos como la “irracionalidad” y lo “a-lógicos” de los militantes, características consideradas como endógenas a su proveniencia socio-cultural. En este sentido, comparto lo dicho Manrique:

Una manera de evitar estas formas sesgadas de interpretar el fenómeno de la violencia política sería preguntarse qué carencias de la sociedad peruana delata la presencia de Sendero Luminoso; qué pasa con una sociedad que ha sido capaz de engendrar semejante organización; qué cargas históricas y qué hipotecas irresueltas tiene el Perú, que han terminado expresándose de esta manera (2002: 45).

¹⁰ Este perfil también ha sido corroborado con la investigación de Denis Chávez de Paz (1989).

Tomando en cuenta lo anterior, considero que el surgimiento de SL y su expansión en la sociedad peruana no es posible comprenderla del todo sino se advierte la existencia de una estructura excluyente de tipo racista en el Perú. El grado de enajenación al que llega gran parte de la sociedad peruana frente a los cientos de muertes de miles de indígenas debido al conflicto armado, manifiesta la inexistencia de un sentimiento de “tragedia nacional”. Finalmente, pareciera que no todos los ciudadanos peruanos son iguales, debido a la existencia de una ciudadanía de segundo orden, porque, al fin y al cabo, el blanco, el peruano urbano, las élites del Perú no se sentían identificadas con aquellos que morían en las entrañas de los Andes.

El racismo no es algo nuevo en la historia del Perú. Se trata de una experiencia histórica de larga data, heredada del periodo colonial. Manrique la define como la “[...] la racionalización que ‘naturaliza’ las desigualdades sociales” (2002: 332). En un primer momento, el racismo tuvo una justificación de tipo religiosa, ya que los indígenas desconocían la “religión verdadera”, debido y justificada por su inferioridad (Zapata y Rojas 2013: 10). Entrado el siglo XIX, tal como Manrique lo señala, esta naturalización fue justificada a partir de un discurso científicista, que planteaba la existencia de diferentes razas humanas, siendo algunas de ellas superiores y otras inferiores por “naturaleza”. El soporte del discurso ideológico de la existencia de razas se encuentra en las diferencias fenotípicas de los individuos, permitiendo la “naturalización” de éstas entre los hombres y justificando las desigualdades sociales (Manrique 2002: 352). Dicha experiencia no ha dejado de existir en nuestro tiempo. Los académicos Antonio Zapata y Rolando Rojas hablan de un “racismo clasismo” durante el siglo XX (2013: 13-16), para el cual tuvo gran importancia el fenómeno de la migración campo-ciudad, provocando el crecimiento de la población urbana, y principalmente de los sectores obreros y populares¹¹. No es posible comprender totalmente este racismo contemporáneo si no se menciona que el grueso de la migración estuvo compuesto por grupos indígenas que arribaban a la ciudad en búsqueda de oportunidades. El arribo de estos grupos sociales y la emergente modernización en marcha de múltiples

¹¹ La sociedad peruana durante la primera mitad del siglo XX puede ser definida como predominantemente agraria; una sociedad de indígenas-campesinos y gamonales. De hecho, para 1940 tres de cada diez peruanos vivían en zonas urbanas, cifras que se invierten para la década de 1980. Esto se debe porque “A fines de la década de 1940, el proceso de modernización y desarrollo capitalista, junto con el declive de la sociedad rural, indujeron un patrón de migración rural-urbano de largo aliento que ha convertido al Perú en una sociedad eminentemente urbana y a Lima en una inmensa metrópoli” (Burt 2011: 164).

ámbitos de la vida social, política y económica del Perú, no significó la destrucción de ciertos anclajes arcaicos de raigambre colonial (Cotler 2002: 61-62). A diferencia de lo que ocurría en la ciudad, en los Andes estas contradicciones se intensificaron, produciendo una tensión en las identidades de las poblaciones andinas. Según Carlos Iván Degregori, quien habla del paso del mito del Inkari al mito del progreso, las poblaciones andinas experimentaron una transformación cultural a causa de la modernización. Los campesinos comenzaron a sentir que sus costumbres eran inadecuadas para su afán de integración en la sociedad moderna-nacional (Degregori 1986: 51). Para Degregori esta alteración “[...] reorientó en 180 grados a las poblaciones andinas, que dejan de mirar hacia el pasado [...] El campesinado indígena se lanza entonces con una vitalidad insospechada a la conquista del futuro y del ‘progreso’” (1986: 52). Pero, el Estado peruano fue incapaz de personificar los anhelos de la población andina, como de otros sectores sociales, provocando un vacío de representación política.

1. 1968-1980: Del inicio del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas a la irrupción de Sendero Luminoso en el espacio público.

Desde fines del siglo XIX y principios del siglo XX el Estado peruano ha sido caracterizado por los estudiosos como un Estado oligárquico, debido a su escasa presencia, restringida autoridad y baja legitimidad a lo ancho y largo del territorio (Burt 2011: 61). Lo anterior específicamente se debía a “[...] la alianza entre propietarios de grandes latifundios en la sierra rural –los llamados gamonales-, las elites comerciales y financieras de la costa, y el capital extranjero dedicado a la extracción de materias primas para el mercado internacional” (Burt 2011: 61). En este contexto, las elites políticas intentaron mantener un limitado ejercicio de la ciudadanía, tanto haciendo uso de la represión como de políticas clientelares, porque, finalmente, concebían al Estado como mera herramienta para promover sus intereses económicos (Burt 2011: 62), lo cual, en el caso de las regiones rurales como la sierra, mantuvo una estructura basada en el poder de los gamonales, en desmedro del fortalecimiento del Estado (Burt 2011: 62). Finalmente, la incapacidad de representación política y de establecer un proyecto nacional, por parte de las mismas, frente a la aparición de una mayoría marginada históricamente, que comenzaba a exigir ser incluida, precipitó a

este modelo estatal al colapso. Esta fue la situación que intentó solucionar el golpe de Estado del 3 de octubre de 1968.

Esa madrugada varios tanques rodearon el Palacio de Gobierno y el Congreso de la República con el sólo objetivo de exigir la renuncia del presidente Fernando Belaunde. El General Velasco Alvarado, quien encabezaba el golpe de Estado, pretendía terminar con la pobreza, la desigualdad e incorporar a los excluidos, por medio de un proyecto de inclusión conducido por el Estado. De paso se buscaba eliminar los que se consideraban pretextos que argumentaban y cimentaban el accionar político de la izquierda (como el caso del Partido Comunista del Perú, el APRA –Acción Popular Revolucionaria Americana- y la guerrilla del Movimiento de Izquierda Revolucionaria, MIR), junto con “[...] impedir que el movimiento social escapara de control [...]” (Contreras y Cueto 2004: 297)¹².

Velasco derrocó a Belaunde en un contexto de ingobernabilidad política, causada en gran parte por el entrapamiento de las políticas reformistas, las que finalmente fueron ejecutadas por Velasco, redefiniendo así la relación del Estado con la ciudadanía y su rol en la economía¹³. Ejemplos de ello son el reconocimiento de la lengua quechua como idioma oficial (junto al castellano), impulsando así la “peruanización” y la inclusión a la nación de los históricamente marginados (Burt 2011: 64), como también una nueva conducción económica y la creación de entidades públicas destinadas a dirigir y controlar a los movimientos sociales.

Sin embargo, la propuesta de Velasco de realizar una “revolución” desde arriba fracasó. Más allá de la crisis económica de 1974, que fue acompañada por huelgas y protestas, uno de los graves problemas fue el creciente personalismo de Velasco. En plena crisis política de 1975 llegó a expropiar una compañía minera norteamericana para “[...] compensar su imagen cada vez más impopular y como nueva expresión del carácter revolucionario del gobierno” (Cotler 2002: 75). Tanto el personalismo como las políticas implementadas incomodaban a ciertos sectores de las FF.AA y de la élite. Además, la exhibición de una imagen “revolucionaria” de Velasco no convencía a los grupos sociales empoderados y demandantes de justicia social. Para Manrique, el gobierno de Velasco fracasó principalmente por causas internas:

¹² Sobre la ideología militar que dirigió el golpe de 1968 ver: Contreras y Cueto 2004: 326.

¹³ Para más detalles sobre el contexto previo al Golpe de 1968 y las disputas políticas ver: Cotler 2002: 64-70.

[...] debido a su carácter vertical y autoritario: una revolución desde arriba, llevada a cabo por militares que desconfiaban de cualquier forma de movilización popular autónoma, que se guiaba por la consigna castrense de que ‘las ordenes se obedecen sin dudas ni murmuraciones’, que cuando se trataba de construir organización pensaba en términos policiales, sencillamente no podía construir una firme base social. Cuando a este panorama se sobreimpuso la crisis económica mundial del 74, tomando por sorpresa al gobierno militar que se encontraba embarcado en un conjunto de proyectos de inversión de larga maduración, financiados en base a endeudamiento externo [...] simplemente la crisis quebró la propuesta económica, y la alta de base social producto del propio autoritarismo del proyecto, hizo que Velasco Alvarado cayese incruentamente en el año 75, sin que nadie saliera a defenderlo, víctima de un golpe encaminado a desmontar sus reformas (2002: 54-55).

Es así como la aventura de Velasco terminó el 29 de agosto de 1975, siendo depuesto por los jefes militares de las regiones y asumiendo el general Francisco Morales Bermúdez el cargo de Presidente de gobierno.

La “segunda fase” de la revolución militar, como denominó Morales Bermúdez esta nueva etapa que se instauraba con su ascenso, debió enfrentar la crisis económica heredada del gobierno de Velasco. Morales Bermúdez resolvió implementar dos paquetes de medidas económicas que redujeron la inversión del erario público en el gasto social¹⁴. Esto significó que “[...] el nuevo gobierno llegó a ser más representativo de las fuerzas armadas y menos de la sociedad en general” (Cotler 2002: 76). El malestar popular con el régimen fue *in crescendo* (sobre todo por la asimilación de las nociones de derechos y justicia social tan publicitados en el gobierno de Velasco), culminando en el paro general del 19 de julio de 1977, y que terminó con un saldo de cinco mil obreros despedidos. Morales Bermúdez se mantuvo firme en el poder y con la intención de ser él quien condujera el inminente proceso de retorno a la democracia, llamando a la conformación de una Asamblea Constituyente, la cual finalizaría con la redacción de la Constitución de 1979¹⁵. La intención de Morales Bermúdez por conducir el proceso de transición queda ejemplificada con las negociaciones secretas sostenidas por los líderes militares y los dirigentes de partidos conservadores y de centro, para evitar la incidencia de la izquierda y sindicatos (Burt 2011: 67). Finalmente, el

¹⁴ Se eliminó el subsidio a los alimentos básicos y se congelaron los salarios, entre otras medidas.

¹⁵ Para más información ver: Cotler 2002: 81-85; Contreras y Cueto 2004: 344 -346.

regreso a la democracia se selló con las elecciones presidenciales de mayo de 1980, donde Belaúnde Terry fue reelecto Presidente.

En tanto, en un pueblo de la sierra central, el mismo día en que Belaunde era electo nuevamente presidente del Perú, Sendero Luminoso proclamaba la guerra popular contra el Estado peruano.

2. 1980-1992: De los años de terror al autgolpe de Estado.

En la víspera del 18 de mayo de 1980, en el pueblo de Chuschi del Departamento de Ayacucho, el Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso quemaba las urnas y cédulas de votación para las elecciones presidenciales. El objetivo de la quema de las ánforas era demostrar su repudio y decisión de marginarse del proceso democrático y declarar, de manera simbólica, la guerra al Estado Peruano. Sendero Luminoso era una base regional en Ayacucho del Partido Comunista del Perú, que luego de una multiplicidad de divisiones internas del partido por razones de orden ideológico, terminó convirtiéndose en un grupo político autónomo (Degregori 2010: 19).

Las condiciones de posibilidad para el surgimiento de un grupo político como Sendero Luminoso son resultado del proceso histórico-cultural del Perú. No es un ente exógeno o foráneo. De hecho, según Patricie Heillman debe tomarse en cuenta el apoyo que Sendero Luminoso recibió de parte de algunas comunidades andinas, apoyo que sólo es comprensible si se toma en cuenta las historias locales de dichas comunidades. En las regiones donde el sistema gamonal significó violencia, abuso y discriminación hacia las comunidades campesinas, el apoyo a Sendero Luminoso fue mayor, legitimándose su discurso de ruptura (Heillman 2010: 192-200). A lo anterior, y a diferencias de guerrillas del MIR y Ejército de Liberación Nacional (ELN) en la década de los sesenta, “[...] en 1980 los combatientes [senderistas] no eran extraños al mundo rural, porque hablaban quechua, habían nacido allí, tenían parientes en los pueblos y por eso consiguieron llevar a muchos campesinos” (Flores Galindo 1987: 330) –sin ignorar que también muchos de los reclutamientos fueron impuestos-;

[...] en la mayoría de los casos, sobre todo durante los primeros años, parece que fueron levas voluntarias, a las que acudían campesinos a quienes no se ofrecían carreteras, alimentos, escuelas, sino algo más etéreo pero que paradójicamente podían justificar los mayores sacrificios: todo el poder. [...] Pueblos enteros enarbolaron las banderas rojas y se

volvieron ‘luminosos’, dispuestos a marchar hasta Huamanga y Lima, no para pedir limosna, sino para expulsar a los explotadores y fundar un nuevo orden (Flores Galindo 1987: 330)¹⁶

La situación que los sectores sociales reclutados vivían en comparación con el resto del país, es una de las varias razones que explican el conflicto armado interno. El departamento de Ayacucho era para la época una de las regiones más pobres del país, sólo siendo superado por otro de los departamentos afectados en el conflicto armado: Apurímac (Degregori 2011: 121-122).

Los cortes de puentes, de caminos, del suministro eléctrico y los bombazos comenzaron a ser situaciones cotidianas. Para fines de 1982 la cifra de muertos y desaparecidos suman las 648 personas, según el registro de la CVR. La reacción del gobierno frente a esta creciente ola de acciones fue subestimar a los así llamados “delincuentes comunes”. A Belaunde “[...] no le interesaba qué pudieran pensar los guerrilleros y cuáles eran los móviles de sus acciones. El problema era únicamente como eliminarlos” (Galindo 1987: 326), sin considerar el creciente apoyo que SL concitaba¹⁷.

El poder de organización y de fuego de SL quedó demostrado luego del ataque a la cárcel de Huamanga para lograr la liberación de militantes senderistas en marzo de 1982. Fueron liberados más de doscientas personas, entre ellas militantes y presos comunes. En este contexto, el 31 de diciembre de 1982 Belaunde declara “zonas de emergencia” varias provincias de los departamentos de Ayacucho, Apurímac y Huancavelica, lo cual significaba ceder la administración del Estado a las Fuerzas Armadas en esas provincias en específico y el establecimiento de Comandos Político-Militares.

Pero el ingreso de las FF.AA. al conflicto armado, entendiendo dicha decisión política como una medida de solución, no rindió el efecto esperado. El número de víctimas aumentó dramáticamente. Sólo durante el año 1983 el número de víctimas alcanzó la cifra de 2.256 personas. Comenzaron a aparecer en los basureros cuerpos humanos, con claros signos de tortura. Para fines de 1984, el número de víctimas y desaparecidos era de 4.086

¹⁶ El testimonio de Lurgio Gavilán es representativa de lo expresado por Galindo: “Sendero Luminoso también había aparecido en esos tiempos por estos lares [...] predicando en las escuelas la buena noticia del presidente Gonzalo, que había llegado el tiempo de ser iguales, que había llegado el tiempo de que los pobres dirijan el destino del país [...]” (2012: 57).

¹⁷ Un buen ejemplo es el multitudinario funeral de la dirigente senderista Edith Lagos. Oriunda de Ayacucho, ingresó a las filas de Sendero Luminoso a corta edad. El 27 de julio de 1982 muere en un enfrentamiento contra efectivos de la Guardia Republicana. Su funeral fue acompañado por miles de personas, demostrando su molestia por el asesinato de una joven “revolucionaria” y su apoyo a la guerra popular.

personas, según datos oficiales. El Ejecutivo no diseñó ningún tipo de política “contrainsurgente” clara. Más bien delegó “[...] el control de la política contrainsurgente al Comando Conjunto de las Fuerzas Armadas” (Burt 2011: 111), sin que el gobierno civil estableciera algún mecanismo de control, tanto de las medidas que se llevaban a cabo como del cumplimiento del Estado de derecho, produciéndose una abdicación de la autoridad democrática, como lo describió *American Watch*¹⁸. De hecho, según la ley 24.150 promulgada en 1985, y que sellaba las condiciones políticas sobre las cuales las Fuerzas Armadas se regirían, establecía que el Presidente “[...] concebía a los comandantes político-militares plena autoridad administrativa sobre los funcionarios políticos en las zonas de emergencia; también confería a las Fuerzas Armadas autoridad sobre los sectores público y privado, así como la facultad de formular en forma directa al Ejecutivo propuestas de políticas” (Burt 2011: 117).

A pesar de la “inexistencia” de una política contrainsurgente clara y oficial, las FF.AA. sí poseían una ideología que conduciría sus acciones. Tanto Belaunde como las FF.AA. concebían a SL como un “enemigo interno”, desplegándose una guerra contra-subversiva basada en la Doctrina de Seguridad Nacional¹⁹. Se presumía que militantes y dirigentes de partidos de izquierda, sindicalistas y dirigentes campesinos eran senderistas. Además, todo campesino era sospechoso de ser senderista o prestar su apoyo a los “terroristas”. Sin embargo, nunca se reflexionó sobre las razones que motivaban a los campesinos a brindar su apoyo a la “subversión” e ingresar a las filas de SL.

Las acciones militares comenzaron a manifestar una violencia de carácter étnico-cultural. Los soldados de las FF.AA. que fueron trasladados a las zonas de conflicto eran principalmente provenientes de ciudades de la costa del país, sujetos que, como dice Burt, “[...] habían heredado un desprecio de larga data hacia los campesinos andinos” (2011: 114). La desconfianza se manifestó desde un principio, ya que “[...] por temor a la infiltración de Sendero Luminoso, [se] prohibió que se reclutara a residentes locales para las

¹⁸ Respecto a esto, son interesantes los dichos del general Clemente Noel Moral, Jefe del Comando Político Militar en Ayacucho en enero de 1983, declaraciones emitidas en el año 2003, en el contexto de las investigaciones de la CVR. General Noel describe la situación en el momento de su nombramiento. Es ahí cuando le pregunta al presidente Belaunde: “Señor presidente, perdón, quiero hacerle una pregunta, usted me ha cambiado la misión. ¿Voy o no voy a combatir? El presidente Belaunde me dice, General usted combata con toda energía y tiene el apoyo del Gobierno Constitucional” (IFCVR 2003: tomo I, 63).

¹⁹ Es importante mencionar que, según los registros de la organización *SOA Watch*, 4.457 militares peruanos asistieron a las escuelas de adiestramiento militar de Fort-Gulick y Panamá, escuelas donde se les proporcionaba una ideología de acción, particularmente una doctrina contra-subversiva (Manrique 2002: 187).

unidades que operaban en las zonas de emergencia” (Burt 2011: 114), como si un blanco o limeños no pudiese ser senderistas²⁰.

Con la llegada de Alan García a la presidencia de la República en julio de 1985 parecía que iba a existir un cambio en la manera de combatir el conflicto armado. En su primer discurso frente al Congreso Nacional declaraba la necesidad de “[...] abordar las raíces de la violencia, centrándose en las causas socioeconómicas de la insurgencia” (Burt 2011: 118). Meses después, frente a las Naciones Unidas volvía a confirmar esa opción: “[...] la subversión se ha nutrido de la exasperante miseria en la que se encuentran millones de compatriotas abandonados [...]” (en Burt 2011: 119).

Pero las propuestas de García sufrirán un traspie. Diecisiete días después de su proclamación, el 14 de agosto de 1985 una patrulla del Ejército asesinó a sesenta y dos campesinos del distrito de Accomarca, sin distinción de edad ni de género²¹. Frente a los hechos ocurridos, García ordenó al Congreso investigarlos. Los resultados de la indagación establecieron la responsabilidad del Ejército en la matanza. García dio de baja a varios militares de altos rangos por sus responsabilidades. La respuesta de las FF.AA. fue no participar en ningún tipo de operación en el sur andino del Perú durante nueve meses, lo cual implicó la expansión de SL y su consolidación en otras provincias de donde anteriormente habían sido desalojados²².

El poder de García nuevamente se vio cuestionado en los hechos ocurridos en junio de 1986. Los senderistas que se encontraban presos se amotinaron de forma simultánea en las cárceles de San Juan de Lurigancho, El Frontón y Santa Bárbara. Los penales quedaron totalmente en manos de los amotinados. La respuesta de las Fuerzas Armadas, luego de fracasar las negociaciones por parte de una comisión enviada por el gobierno de García, fue ingresar a los penales y ejecutar a más de doscientos presos. Frente los hechos ocurridos,

²⁰ Galindo cita un ejemplo de esta violencia. En enero de 1983 la revista *Caretas* publicaba un informe oficial de los comandos del Ejército. Este informe contenía una reseña de un entrenamiento en fotografías. La secuencia fotográfica muestra a un hombre “[...] en medio de un paisaje serrano y en la puerta de una vivienda, con atuendos indígenas y provisto de una metralleta- al que, en las dos fotos siguientes, un comando ataca y da muerte” (Galindo 1987: 345). En las fotografías siguientes se observa que el mismo comando ingresa a la casa y asesina a dos sujetos más, que son, tal como el primero supuestos senderistas. ¿Qué los motiva a suponer lo anterior? Los ropajes y el hecho de ser campesinos de la sierra (Galindo 1987: 345-346).

²¹ Para más información ver: IFCVR 2003: tomo VII, 155-170. Vale mencionar que seis de las nueve personas que estuvieron relacionados con la organización y ejecución del plan de Operaciones Huancayoc, nombre que le dieron al operativo los militares, habían asistido a la Escuela de las Américas.

²² Respecto al avance de Sendero Luminoso ver: Burt 2011: 120.

García promete enjuiciar a los responsables de dar dichas órdenes. Sólo un grupo de oficiales fueron enjuiciados por la justicia militar, pero la alta oficialidad responsable de las decisiones no ha sido condenada hasta el día de hoy. Así se revelaban “[...] los límites de la autoridad civil sobre las Fuerzas Armadas, límites que el propio García se vio obligado a aceptar” (Burt 2011: 121)²³.

Pero el gobierno de García no sólo tuvo que afrontar el descrédito de las FF.AA. El proyecto económico que García trató de desarrollar puede ser denominado como clientelista. Por medio de dádivas, como el emplear a más de 4.000 trabajadores en puestos de gobierno (quienes en su gran mayoría eran militantes del APRA), intentó ampliar la base popular de apoyo a su administración y aprovechar de paliar el constante aumento de las cifras de desempleo. El aumento de los empleos públicos contribuyó a la crisis económica del Estado, la cual tenía como principal razón la creciente deuda externa. Las continuas políticas económicas de García, más que intentar sanear dicha deuda, ayudaban a ahondar la crisis. Su intención de estatizar la banca en 1987 no implicaba mejoras para la economía peruana, debido a la escasez de divisas internacionales y al aislamiento internacional. La inflación ahogaba a los peruanos, la cual alcanzó los 2.000.000%: “Con el dinero que en 1985 uno hubiera podido adquirir una lujosa residencia, en 1990 sólo alcanzaba para comprar un tubo de pasta dental” (Contreras y Cuento 2004: 356). Así se extendió la pobreza, disminuyó el crédito y los dineros fiscales dirigidos a los servicios públicos y programas sociales fueron reducidos.

A todo lo anterior se sumaba el creciente aumento de víctimas debido a la violencia política que comenzaba a acechar a la capital de la República. En 1988 el presidente Gonzalo declaraba en una entrevista publicada en el periódico “El Diario”, medio de difusión de SL, que había llegado el momento de la insurrección urbana para capturar el poder estatal, ubicado geográficamente en la ciudad de Lima²⁴.

²³ En la actualidad la justicia peruana está llevando a cabo juicios en donde se investiga las responsabilidades en la llamada matanza de los penales. En estas indagaciones se encuentran investigando la responsabilidad de Alan García en los acontecimientos de junio de 1986.

²⁴ Para tal cometido, SL comenzó a realizar trabajo político en las barridas de la ciudad, barrios periféricos de la urbe que crecieron debido a la migración ocurrida desde la década de 1960 por la crisis del agro y en 1980 por los desplazamientos forzados por el conflicto armado interno. (Sólo durante la década de 1980 la densidad demográfica de las barriadas creció de 1.500.000 a 3.500.000 habitantes.). Sendero Luminoso se benefició de las nulas relaciones que el Estado estableció con estas poblaciones periféricas.

En este contexto de contracción de la esfera pública, debido al desgaste y fragmentación sufrida por la sociedad civil, sindicatos y organizaciones sociales exhaustas por la crisis económica y política, el constante descrédito y crisis de representatividad que la clase política partidista padecía, más la violencia política sin tregua de Sendero Luminoso, “[...] crearon las condiciones para el surgimiento –desde afuera del sistema político- de un líder que ofrecía esperanzas y soluciones a los entrampamientos y sin sentidos de la situación de crisis general” (Panfichi y Sanborn 1995: 55-56). Alberto Fujimori, ingeniero agrónomo, hijo de inmigrantes japoneses y ex rector de la Universidad de Nacional Agraria La Molina, fue electo presidente de la República el 10 de junio de 1990, con el 60% de los sufragios en segunda vuelta electoral. “Como buen *outsider*, el capital inicial de Alberto Fujimori fueron su independencia y su imagen de técnico eficaz, sintetizada en el slogan ‘Honradez, tecnología y trabajo’” (Degregori 2000: 28). La sociedad civil peruana, a esta altura fragmentada por la contracción de la esfera pública y cansada de la incapacidad de la clase política apuesta por un sujeto que se autodenomina a-político. El surgimiento de Fujimori “[...] nació en condiciones de desaliento, inestabilidad, y la falta de alternativas, y fue una apuesta a tientas por la esperanza” (Panfichi y Sanborn 1995: 57).

La segunda vuelta electoral de 1990 Fujimori compitió con Mario Vargas Llosa, quien postulaba la necesidad de llevar a cabo un *shock* económico neoliberal. Fujimori consideraba innecesario una medida como la propuesta por Vargas Llosa. “El Chino”, como lo llama las clases populares a Fujimori, postulaba medidas económicas graduales. Sin embargo, “A los diez días de haber asumido la presidencia, Fujimori anunció severas medidas de austeridad como un medio para restaurar la estabilidad de la errática economía peruana” (Burt 2011: 272). El *shock* económico hizo que Fujimori se ganara la confianza de la elite empresarial y de la comunidad financiera, permitiendo el flujo de créditos y préstamos necesarios para (re)construir al Estado y su infraestructura²⁵. El fuji-shock, como se le llamaron popularmente a las medidas económicas, no tuvieron oposición social, a pesar de que de un día para otro los precios de los productos subieron diez veces su valor. Una de las razones de la inexistencia de oposición se debe a que “El shock se aplicó en las calles

²⁵ Durante la campaña presidencial de la segunda vuelta electoral, tanto la elite económica como las FF.AA. mostraron su preferencia por Mario Vargas Llosa. Además, en la situación crítica en la que se encontraba el país, la postura de “no-shock” de Fujimori era muy improbable de realizar y mal vista por la comunidad financiera internacional.

vacías de un país traumatizado por la violencia, donde cualquier movilización podía ser vista como sinónimo de terrorismo” (Degregori 2000: 29)²⁶. Al contrario, produjo alivio al “[despertar] expectativas de un flujo favorable de capitales [...]” (Degregori 2000: 29). Sin embargo, el número de peruanos considerados en situación de pobreza se duplicó, siendo el 54% de la población peruana definida como “en situación de pobreza crítica” (familias con ingresos insuficientes para cubrir una canasta básica de alimentos), y el 23% del 54% como “en situación de pobreza extrema” (familias con ingresos insuficientes para cubrir los requerimientos nutricionales mínimos) (Burt 2011: 81).

Las transformaciones impulsadas por Fujimori no quedaron sólo en el plano económico. Bajo el argumento de desterrar la corrupción y la ineficiencia alojada en el Congreso y en la Justicia, Poderes que con su actuar ‘impedían’ derrotar la crisis económica y al ‘terrorismo’, Fujimori comenzó a aprobar una serie de decretos de ley para poder llevar a cabo sus propuestas. Para fines de 1991, Fujimori ya había aprobado 126 decretos de ley, los cuales, en esa misma época, comenzarían a ser revisados por la oposición en el Congreso Nacional, sobre todo aquellos más abusivos y que entregaban “[...] un cheque en blanco a los militares en la guerra contrainsurgente” (Burt 2011: 282). Pero la discusión sobre la legalidad de esos decretos de ley quedaría truncada la noche del 5 de abril de 1992.

3. 1992-2000: de la “derrota” del terrorismo a la huida de Fujimori.

La noche del 5 de abril de 1992 Alberto Fujimori informaba del autogolpe que él mismo estaba conduciendo, del cierre del Congreso Nacional y de la reestructuración del Poder Judicial. Luego de estas declaraciones transmitidas por televisión, el Comandante en Jefe de las FF.AA., el general Hermoza Ríos, entregó todo su apoyo al Presidente. Según las declaraciones de Fujimori, el cierre del Congreso se debía al constante obstruccionismo sufrido por su gobierno para implementar sus políticas de reconstrucción nacional. Pero para Jo-Marie Burt la explicación proporcionada por Fujimori no era satisfactoria. De hecho, recuerda que el propio Congreso es quien otorga poderes especiales a Fujimori para realizar

²⁶ “A fin de evitar disturbios, tropas del ejército fueron movilizadas en el centro de Lima y en las barriadas que rodean la ciudad. En San Juan de Lurigancho, el distrito más grande y uno de los más pobres de Lima, [...] los pobladores formaban colas alrededor de la Municipalidad para comprar aceite comestible a precios previos al shock. Cuando un funcionario anunció que ya no había más aceite para vender, quienes aún formaban cola empezaron a gritar; en cuestión de minutos, llegó un camión del Ejército con soldados con pasamontañas negros sobre el rostro, y portando fusiles AK-47, quienes dispersaron a la multitud, impidiendo un motín” (Burt 2011: 82-83).

sus medidas. Lo que sucede es que a fines de 1991, el Congreso Nacional comienza a revisar aquellos decretos que se “[...] consideraran graves violaciones a la Constitución” (Burt 2011: 283) y “cheques en blanco” a las FF.AA. para la lucha “contrainsurgente”. De hecho, Degregori señala que el problema no surge por los ajustes económicos, sino debido a quince decretos relacionados con medidas de pacificación que el Ejecutivo envía al Parlamento, las que concedían poderes más amplios al Servicio Nacional de Inteligencia (SIN), organismo público a cargo de una de las figuras claves de este periodo, Vladimiro Montesinos, y a los comandos político militares a cargo de las zonas de emergencia; también medidas que castigaban la publicación de información considerada secreta por autoridades militares y de inteligencia (Degregori 2000: 32-33). El periodo legislativo tenía previsto iniciar sus funciones el 7 de abril de 1992, proceso que se vería interrumpido por el aviso realizado por Fujimori la noche del 5 de abril del mismo año. Desde ese día la estructura institucional del Estado peruano daría un giro: “Las instituciones democráticas serían reestablecidas, pero diseñadas de manera tal que fueran totalmente dependientes y subordinadas al Poder Ejecutivo” (Burt 2011: 287), transformaciones que fueron consolidadas por medio la Constitución de 1993. Pero por sobre todo, cualquier

[...] desafío a la nueva estructura de poder serían enfrentados con todos los medios necesarios. A los militares, firmes aliados de Fujimori en este esfuerzo, se les concedería un absoluto control sobre la contrainsurgencia y se garantizaría la impunidad a militares implicados en violaciones a los derechos humanos o actos de corrupción (Burt 2011: 287)

El autogolpe de abril no tuvo ningún tipo de oposición. Esta reacción se debe a que antes de perpetrarse, el contexto político no era muy alentador. El Poder Judicial se veía inmiscuido en discusiones que terminaban mostrándolo como un poder corrupto e ineficiente, y el Parlamento se exhibía como un espacio de “[...] estériles pugnas por intereses menudos” (Degregori 2000: 43). El autogolpe “[...] no parecía como golpe sino como depuración, desentrampe, posibilidad de cumplir las promesas electorales y alcanzar el bien común” (Degregori 2000: 44).

A pesar de las condenas internacionales al quiebre democrático, el 12 de septiembre del mismo año Fujimori recibiría una noticia que legitimaría lo ocurrido meses antes. La noche de ese sábado 12 de septiembre los miembros del Grupo Especial de Inteligencia (GEIN), perteneciente a la Dirección Contra el Terrorismo (DIRCOTE) de la Policía Nacional. Luego de más de dos años de seguimientos y recopilación de información,

miembros del GEIN ingresaban a la residencia que ocupaba Abimael Guzmán en uno de los barrios residenciales de Lima.

Para Fujimori fue una sorpresa la captura de Guzmán, ya que otro plan se estaba desarrollando en el SIN, específicamente a cargo del temido Grupo Colina. Igualmente fue utilizado como una legitimación de las medidas represivas que hasta ese momento se estaban implementando, como también de la concentración de poder en el Ejecutivo y del mismo autogolpe. De hecho, la popularidad y apoyo al presidente se elevó hasta un 75%, según las encuestas.

Esta es una de las tantas batallas de memoria que se dan en el Perú hasta el día de hoy: el rol de Fujimori en el arresto de Guzmán. Los fujimoristas y el apoyo popular a Fujimori tienen como argumento central su papel en la detención de Guzmán y en la derrota al ‘terrorismo’²⁷. Más aún, la legitimidad obtenida por la detención de Guzmán y el freno de las actividades senderistas, como resultado de las medidas represivas adoptadas por régimen autoritario fujimorista, implicaba aceptar que el recorte de libertades individuales y que la concentración del poder en el Ejecutivo era la única manera de terminar con el conflicto armado.

Es así como Fujimori se asentó en el Estado fuertemente con la aprobación de la nueva Constitución en octubre de 1992, constitución que “legitimaba” la concentración de poder en el Ejecutivo²⁸. La nueva Carta Magna también permitía la reelección presidencial, permitiendo la perpetuación de Fujimori en el poder.

Las ansias de poder no se terminaron con su reelección en las elecciones de 1995. El 23 de agosto de 1996 Fujimori decretó la Ley de Interpretación Auténtica, abriendo la puerta para una nueva elección en los comicios del año 2000, en un contexto de caída del PBI y escándalos de corrupción. Sin embargo, la irrupción del MRTA en una fiesta en la embajada de Japón, tomando a todos sus asistentes como rehenes, permitió al régimen volver a hacer uso con fuerza el discurso del ‘terrorismo’, “[...] dándole al presidente la oportunidad de

²⁷ En la última campaña presidencial, donde se enfrentaron el actual presidente del Perú, Ollanta Humala, y la hija de Fujimori, Keiko Fujimori, ésta última constantemente hizo alusiones a su padre como el presidente que derrotó al terrorismo.

²⁸ Para Degregori la victoria no fue abrumadora. La Constitución fue aprobada por un 52% contra un 48%, a pesar de haberse realizado un mes y medio después de la detención de Guzmán y de la cúpula senderista. Esta votación significa, para el autor, la oposición y límites ciudadanos a un estilo de gobierno y a ciertos programas neoliberales, como la restricción de programas sociales y derechos sociales, y la centralización del Estado, eliminando los gobiernos regionales y estableciendo un congreso unicameral elegido por un distrito nacional, incrementando así el peso electoral de Lima (Degregori 2000: 49).

interpretar una vez más su papel de líder duro y eficaz contra el terrorismo" (Degregori 2000: 84). Pero la noticia rápidamente pasó a segunda plana, frente a la ola de acusaciones televisadas en donde una ex-agente contaba, desde la cama de un hospital, debido a las torturas sufridas, los planes para amedrentar a periodistas y políticos de oposición, mientras el cadáver de una segunda agente era encontrado decapitado (Burt 2011: 363).

El Perú de 1997 no era el mismo que Fujimori había recibido en las elecciones de 1990. Mientras la amenaza de Sendero Luminoso había disminuido y la situación económica mejorado, Fujimori y sus aliados desplegaron una serie de maniobras para mantener a la sociedad civil débil, fragmentada y temerosa, construyendo un apoyo basado en un clientelismo superfluo y cortoplacista, además del "[...] ejercicio autoritario del poder y la instrumentalización del miedo" (Burt 2011: 349)

Sin embargo, la indignación contra el régimen se expresó en las más de un millón de firmas que buscaban someter a un referéndum la postulación de Fujimori nuevamente a la Presidencia de la República en las elecciones del año 2000, bajo la Ley de Interpretación Auténtica. La mencionada ley establecía que la primera elección de Fujimori en 1990 no contaba como primer periodo y la reelección de 1995 no contaba como reelección, sino como una elección. El argumento principal era que la elección de 1990 no debía regirse por las normas de la Constitución de 1993.

Presentadas las miles de firmas para exigir el referéndum, el Congreso promulgó la ley Siura, norma que establecía que era necesario, además de las firmas, contar con el apoyo de cuarenta y ocho congresistas. Mientras los congresistas expresaban su negativa a apoyar la iniciativa ciudadana, las manifestaciones desbordaron varias ciudades del Perú.

En este contexto y próximo a las elecciones de 2000, Fujimori realizó una estrategia de copación del espacio público, usando el discurso del regreso del terrorismo y la pérdida de los programas de asistencia social. Todo esto se realizó por medio del control de los medios de comunicación²⁹. Los diarios sobornados "[cumplían], entonces un papel crucial en el espacio público porque saturan el 'ágora' de mensajes [...] que dificultan la conformación de ciudadanos bien informados" (Degregori 2000: 145), publicando

²⁹ El 8 de enero de 2015 la justicia peruana condenó a Fujimori por desvío de fondos fiscales para comprar las líneas editoriales de los denominados "diarios chicha" (diarios sensacionalistas, destinados a un público popular, sobre todo migrantes andinos). El desvío de fondos públicos asciende a los s/122 millones de soles. El objetivo de la compra de las líneas editoriales era lanzar una campaña de desprestigio de la oposición y en favor de su re-elección.

diariamente calumnias contra los políticos de oposición. Era necesario mantener al país en los tiempos de la subversión, de la hiperinflación y de la crisis de la política tradicional; “Mantener vivo el fantasma de la guerra [servía] para seguir legitimando un régimen cuya frágil institucionalidad y cuyo estilo bélico de hacer política exhibe las marcas de la violencia en medio de la cual nació” (Degregori 2000: 226)³⁰.

Finalmente, el 9 de abril del 2000 tuvieron lugar las elecciones presidenciales. El escándalo se desató cuando a las cinco de la tarde del día de las elecciones, los conteos a boca de urna daban como ganador a Alejandro Toledo, con un 5% de votos sobre Fujimori. Sin embargo, cuatro horas más tarde los resultados eran invertidos. La incertidumbre se apoderó de los peruanos, expresándose en forma de malestar en las calles. Las manifestaciones que denunciaban fraude electoral se prologaron desde la noche del 9 hasta el 12 de abril, día que la Oficina Nacional de Procesos Electorales (ONPE) decidió convocar a una segunda vuelta electoral, fijada para el 28 de mayo próximo. En este contexto, Alejandro Toledo, quien sostenía que el fraude había sido cometido contra suya, robándole la elección presidencial, decidió retirarse de las elecciones presidenciales sino se le garantizaba la presencia de organismos externos al gobierno, como garantes del proceso. La negativa del aparato estatal a acceder a esta medida y el retiro de los observadores internacionales, quienes denunciaban la existencia de una serie de irregularidades que impedían que el proceso electoral fuese transparente y limpio, llevó a Toledo a retirarse del balotaje. Las elecciones igualmente se llevaron a cabo, saliendo electo Fujimori con un 51,20% de los votos.

Sin embargo, el gobierno fujimorista iniciaría su agonía el 14 de septiembre de ese mismo año, cuando fuera transmitido el primer “vladivideo”³¹. Por televisión pública se emitió una grabación donde aparecía Vladimiro Montesinos, asesor personal de Fujimori y director del SIN, con el congresistas Alberto Kouri. El primero le entregaba una suma de

³⁰ El control de los medios de comunicación quedó demostrado patéticamente en varias ediciones del programa “Laura en América”, conducido por Laura Bozzo. En varias oportunidades Bozzo acusó constantemente a Alejandro Toledo de inmoral, mentiroso, inestable, populista y comunista. Incluso llegó a presentar “[...] en una de sus ediciones a una supuesta hija de Toledo” (Degregori 2000: 148). La apología a Fujimori también se manifestó explícitamente en una edición en donde Laura conversó en vivo en el estudio de televisión con Fujimori y su asesor Montesinos.

³¹ Se denominan “vladivideos” las grabaciones que el propio Vladimiro Montesino hacía cuando sobornaba a políticos, dueños de empresas, etc.

15.000 dólares a Kouri para que se retirara de las filas de Perú Posible (partido político de Toledo) e integrara las filas oficialistas³².

Un segundo video fue transmitido el 13 de noviembre. En este se mostraba a “Los comandantes de las FFAA y FFPP reunidos en el local del SIN, agrupados alrededor de Montesino como en torno a un Antipapa, celebrando su victoria electoral [del 28 de mayo]” (Degregori 2000: 349).

El colapso del régimen era inminente. “Fujimori trató de manejar la crisis [...] ofreciendo convocar a nuevas elecciones en el plazo de un año” (Burt 2011: 353). Pero con la excusa de participar en la cumbre APEC a realizarse en Brunnei, viajó al continente asiático. Terminado el congreso, Fujimori viajaría a Kuala Lumpur y luego a Tokio, para luego viajar rumbo a Panamá, donde tendría lugar la X Cumbre Iberoamericana. Pero nunca viajó a Panamá y decidió quedarse en Japón, haciendo uso de su doble nacionalidad. Desde Tokyo renunció, vía fax, a la presidencia de la República, la cual no fue aceptada por el Congreso, sino que fue inhabilitado y nombrado Valentín Paniagua como Presidente de transición.

³² La oposición ya había sido denunciado el soborno a políticos para ingresar a las filas oficialistas, y así obtener una mayoría en el Congreso.

Capítulo III: El periodo post-violencia política: memoria en el Perú y la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2000-2013)

Hoy le toca al Perú confrontar un tiempo de vergüenza nacional. Con anterioridad, nuestra historia ha registrado más de un trance difícil, penoso, de postración o deterioro social. Pero, con seguridad, ninguno de ellos merece estar marcado tan rotundamente con el sello de la vergüenza y la deshonra como el que estamos obligados a relatar

Salomón Lerner, 28 de agosto de 2003

Con estas palabras el presidente de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), Salomón Lerner Febres, iniciaba el discurso de presentación del Informe Final. En una ceremonia en el Palacio de Gobierno Lerner entregaba al Presidente de la nación, Alejandro Toledo, las 3.392 páginas que conforman los nueve tomos y doce anexos del Informe Final, que contiene el resultado de una investigación de dos años de trabajo y que exponía a la sociedad peruana la verdad de los hechos ocurridos, a partir de una necesidad ética de reconciliación.

A once años de aquel 28 de agosto, tanto la CVR como su Informe Final son centro de descréditos. Y sin embargo es el único documento oficial del Estado Peruano que narra, analiza, reflexiona y propone recomendaciones sobre los veinte años de violencia política. Es por esto que el objetivo de este capítulo es exponer y analizar las ideas centrales que se encuentran expuestas en el Informe, relacionándolas con las discusiones sobre memoria que existen en el Perú actual, para así reflexionar sobre el contexto histórico de construcción del museo Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social.

1. La lucha por la creación de la Comisión de la Verdad y Reconciliación

En 1997 la situación política en el Perú era complicada y no se vislumbraba una salida fácil. A pesar de las acciones realizadas por el Colegio de Abogados de Lima en contra de la Ley de Interpretación Auténtica, y de las votaciones del Tribunal Constitucional que sancionó la inaplicabilidad de dicha ley al presidente en ejercicio, Alberto Fujimori se presentó a la elección para un tercer periodo presidencial, tal y como la ley lo facultaba.

La Coordinadora Nacional de Derechos Humanos (CNDDHH), organización nacida en 1985 y que agrupaba a la gran mayoría de las organizaciones que trabajan en favor de los

derechos humanos, reparó en que el contexto peruano de fines de la década de los 90', donde "La naturaleza crecientemente autoritaria del régimen de Fujimori, el permanente desmantelamiento de las instituciones civiles y la manipulación del proceso electoral [...]" (Youngers 2003: 390), hacía muy difícil impulsar la promoción y respeto por los derechos humanos³³. Sólo estableciendo y consolidando la democracia en el Perú sería posible la institucionalización de éstos. Carlos Basombrío, director del Instituto de Defensa Legal durante los años '90, declaraba "Tendrías que ser ciego [...] para no ver que el tema de la democracia se convierte en la barrera fundamental para cualquier avance en derechos humanos en el país" (en Youngers 2003: 390). Es por eso que en el encuentro de la CNDDHH de 1997 las organizaciones miembros decidieron establecer un plan de trabajo de dos años, en el cual incorporaban como una de sus áreas de trabajo la promoción de la democracia y de la ciudadanía. Integrar el problema de la democracia como uno de los puntos de trabajo tenía como objetivo denunciar las razones profundas de las violaciones a los derechos humanos y la imposibilidad de construir, en un contexto como el peruano de ese entonces, una sociedad basada en estos principios fundamentales. Sofía Macher, quien asumió la Secretaría Ejecutiva de la Coordinadora a principios del año 1997 y posteriormente nombrada como comisionada de la CVR, explicaba que preocuparse de los problemas del sistema político "[...] fundamentalmente cambió el foco central de atención de nuestro trabajo desde casos individuales hacia el sistema político del país y la manera en que éste [afectaba] los derechos humanos" (en Youngers 2003: 391). Se trataba no sólo de denunciar las violaciones a los derechos humanos, sino "[...] el sistema político más amplio en el cual se producían estos abusos, que se habían tornado fundamentalmente autoritario bajo el régimen de Fujimori" (Burt 2011: 377). Por lo mismo, según Macher, la plataforma de trabajo del año 1997 era una agenda de recuperación de la democracia (Sofía Macher, comunicación personal, 18 de diciembre de 2012).

Entre los cuarenta y cuatro puntos que constituían la agenda de trabajo de la CNDDHH se incluía un punto denominado "Las deudas del pasado", proponiendo la creación de una comisión de la verdad, que se encargaría de analizar lo ocurrido en los años de violencia política y el trabajo desarrollado por asociaciones de víctima, entre ellas la

³³ Actualmente la CNDDHH agrupa a ochenta y cuatro organizaciones y grupos de trabajo pro-derechos humanos. Para una historia de la CNDDHH, ver: Youngers, 2003.

Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos (ANFASEP) (Sofía Macher, comunicación personal, 18 de diciembre de 2012). Tal como la misma CVR sostiene en su Informe Final, la existencia de una comisión investigadora tenía su razón de ser en la necesidad de fundar un sistema democrático basado en el conocimiento de los hechos violentos ocurridos a lo largo de las décadas de 1980 y 1990, para así fundar un Estado basado en los principios de transparencia y de reconocimiento de las violaciones a los derechos humanos cometidas por el mismo, y asumiendo su responsabilidad.

Con la huida de Fujimori en noviembre de 2000 del Perú y el nombramiento de Paniagua como Presidente interino, se presentó el momento histórico que permitió la realización de la demanda de la Coordinadora: la exigencia de verdad respecto al pasado reciente. Para satisfacer esta demanda, Paniagua accedió a la creación de una comisión investigadora, la cual recibiría el nombre de Comisión de la Verdad. Pero la creación de la comisión no fue fácil. Sofía Macher cuenta:

El mismo Paniagua no quería armar la Comisión de la Verdad. Estaba totalmente en contra. Era la revisión del gobierno de Belaúnde, de Acción Popular. Él mismo iba a ser revisado, cuestionado. Además, él nos dijo ‘No está dentro de mi mandato’. Sus siete meses de gobierno de transición eran para limpiar [al Estado de la corrupción] y garantizar elecciones democráticas. Esa era su tarea (comunicación personal, 18 de diciembre de 2012).

Frente a la negativa inicial, la Coordinadora decidió recolectar las firmas de los cuatro candidatos más importantes que postulaban a la elección presidencial: Alejandro Toledo, Alan García, Lourdes Flores y Fernando Olivera. Con el beneplácito de los candidatos presidenciales en diciembre de año 2000 se formó el Grupo de Trabajo Interministerial, quienes discutirían la creación de una comisión investigadora y decidiría el mandato de la futura Comisión. En los tres meses durante los cuales sesionó, se reunió con varios investigadores y organizaciones sociales para conocer su opinión respecto a la creación de una comisión investigadora y los objetivos de ésta³⁴. El Grupo Interministerial elaboró un listado de posibles nombres que podrían componer la Comisión. Macher cuenta que se elaboró un listado de treinta nombres, entre los que se encontraban Francisco

³⁴ Cabe mencionar que en ese grupo interministerial estaban aliados y militantes públicamente conocidos del movimiento de derechos humanos como Susana Villarán, Ministra de promoción de la Mujer y del Desarrollo Humano y ex secretaria ejecutiva de la CNDDHH; Diego García Sayán, Ministro de Justicia, miembro de la Comisión Andina de Juristas, juez miembro de la Corte Interamericana de Derechos Humanos -actualmente Presidente de dicha Corte y Presidente de la Comisión de Alto Nivel del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social-; Javier Pérez de Cuellar, Presidente del Consejo de Ministros y Ministro de Relaciones Exteriores, exsecretario General de las Naciones Unidas.

Soberón, histórico militante del movimiento de derechos humanos y fundador de Asociación Pro Derechos Humanos (APRODEH), una de las cartas de la Coordinadora para integrar la Comisión de la Verdad.

Pero pareciese que existió un veto a los miembros de organizaciones, porque ninguno de sus candidatos fue designado como comisionado en la selección realizada por Paniagua: “Seguramente las consideraban parciales, porque habían estado involucradas” (Sofía Macher, comunicación personal, 18 de diciembre de 2012).

Los primeros siete comisionados nombrados por Paniagua fueron: Salomón Lerner, Carlos Iván Degregori, Beatriz Alva Hart, Enrique Bernales Ballesteros, el Padre Gastón Garatea Yori, Alberto Morote Sánchez y Carlos Tapia García³⁵. Ninguno de ellos era militante del movimiento de derechos humanos, aunque un par de ellos sí eran estudiosos del periodo de la violencia política y las violaciones de derechos humanos. Sólo en la segunda designación, realizada por Alejandro Toledo, ya como presidente de República, se nombrarían a miembros de los organismos de derechos humanos. Señala Sofía Macher que Paniagua designó a los comisionados sin consultarle a Toledo, quien un par de semanas antes ya había sido electo como presidente de la República. A Toledo esta situación le molestó, debido a que la Comisión funcionaría en su periodo gubernamental.

La marginalización sufrida por la Coordinadora en la conformación de la CVR era preocupante para ellos³⁶. Como Coordinadora deciden hablar con Toledo, quien se muestra sorprendido de que ninguno de ellos haya sido nombrado comisionado, porque habían sido quienes promovieron su creación. Le presentan un nuevo listado de nombres para ser nombrados comisionados, entre los cuales se encontraba Francisco Soberón y Carlos Basombrío. Pero Toledo decide nombrar a Sofía Macher como comisionada, junto a otras cuatro personas más: Monseñor José Antúnez de Mayolo Larragán, el Tnte. Gral. FAP (r) Luis Alfonso Arias Graziani, Rolando Ames Cobián y el Pastor Humberto Lay Sun. También nombró a Monseñor Luis Armando Bambarén Gastelumendi como observador. Además, Toledo también incorporó el término “Reconciliación”, y con ello un nuevo mandato a la Comisión.

³⁵ El Decreto Supremo N° 065-2001 PCM, proclamado en el junio, creó la Comisión de la Verdad. En ese mismo decreto de ley están designados los siete comisionados.

³⁶ “La Coordinadora estaba detrás de esto. Sabíamos que si no la creaban en un gobierno de transición no iba a salir nunca [...] Presionamos un montón” (Sofía Macher, comunicación personal, 18 de diciembre de 2012).

A pesar que la constitución de la CVR puede ser considerada un hito en el camino hacia la verdad y justicia, “La iniciativa [...] partió de la elite política limeña [...] No fue una demanda originada en Ayacucho [...]” (Zapata 2010: 15). En Ayacucho, principal región afectada por la violencia, al enterarse de la decisión del gobierno de Paniagua de formar una comisión investigadora se produjo “[...] un ‘estallido de la memoria’. Durante este primer instante, toda la sociedad ayacuchana hablaba del asunto” (Zapata 2010: 16). Sin embargo, aunque tanto los medios de comunicación como la sociedad ayacuchana aceptaron la constitución de una comisión investigadora del pasado reciente, “[...] cuestionaron [...] la idoneidad de sus integrantes” (Zapata 2010: 16). De hecho, el Frente de Defensa de Ayacucho³⁷ había discutido propuestas de candidatos para conformar la nombrada comisión. Pero ninguno de los nombres propuestos fue designado como comisionados por las autoridades de gobierno.

En el desarrollo de la discusión sostenida por el Frente de Defensa aparecieron los nombres de tres candidatos que finalmente no fueron nominados. Me refiero al arqueólogo Luis Guillermo Lumbreras, al antropólogo José Coronel (especialista en violencia política, ex docente de la Universidad San Cristóbal de Huamanga y en ese momento encargado de la Oficina Regional del Programa de Apoyo al Repoblamiento) y el abogado Juan Alberto Ochoa Sotomayor (Zapata 2010: 17-18). Los motivos de la no designación, sobre todo de Coronel, y el futuro malestar debido al nombramiento específicamente de Carlos Iván Degregori y Carlos Tapia como comisionados, se puede observar en una editorial del diario local “La Calle” del 9 de junio de 2001:

[...] ‘con excepción de uno o dos de sus integrantes, a quienes conocemos muy poco, de los otros podemos afirmar lo contrario; los conocemos demasiado. Así, por esta razón, podemos recordar que, mientras los peruanos del Ande nos debatíamos en medio del conflicto armado, algunos de los actuales miembros de la Comisión [Degregori y Tapia] se entretenían escribiendo en sus perfumadas oficinas artículos analíticos sobre lo que ocurría en nuestras tierras [...] Y del odio destilado por alguno de ellos contra uno y otro frente en conflicto, también lo sabemos, porque recordamos sus clases, sus incendiarias polémicas en aulas y

³⁷ El Frente de Defensa de Ayacucho agrupaba una serie de organizaciones sociales de la ciudad, entre ellas “[...] la base local del Sindicato Único de Trabajadores de la Educación en el Perú-SUTEP, la Federación Agraria Departamental de Ayacucho-FADA, la Federación de Barrios y los sindicatos de trabajadores del Hospital, de la Municipalidad, del Mercado y Construcción Civil” (Zapata 2010: 17).

patios cristobalinos [de la Universidad San Cristobal de Huamanga]' (en Zapata 2010: 19-20)³⁸.

El malestar de la prensa ayacuchana se debía a dos motivos. En primer lugar porque algunos de los comisionados, tanto de la primera como de la segunda designación, eran académicos que había publicado trabajos sobre el conflicto, y por lo tanto podían tener una supuesta interpretación previa. En segundo lugar, consideraban que éstos habían aprovechado la situación de violencia política para estudiar, ganando así prestigio académico y dinero. A esto hay que agregar el disgusto por no sentirse representados por las personas designadas, ya que decían que ninguno de ellos era ayacuchano o había vivido todo el periodo de violencia política en la zona del conflicto³⁹. El historiador ayacuchano Nelson Pereyra señala:

Lo que se criticó básicamente fue la composición de la CVR. Era gente de Ciencias Sociales. Mucha de esta gente había tenido un pasado revolucionario como lo ha tenido toda la gente de las Ciencias Sociales de alrededor de los '60 [...] Muchos de ellos terminaron trabajando en ONG's entonces decían que habían lucrado con la pobreza, que se habían llevado un montón de dinero (comunicación personal, 3 de diciembre de 2012).

La crítica por la conformación de la Comisión también es compartida por intelectuales limeños y la misma ex comisionada Sofía Macher, quien dice, respecto a la neutralidad de los comisionados:

Yo creo que fue un craso error el criterio de esa comisión, porque al hacerlo con un criterio académico de los que habían publicado, simplemente eran casi todos de izquierda, y eso no nos ha hecho un favor [...] le quitó el balance [...] los comisionados tenían que representar de alguna manera más equilibrada la sociedad. Sí creo que debieron haber quechuas, debieran haber amazónicos, debiera haber más mujeres [...] porque no representaba creo adecuadamente [a la sociedad] (entrevista personal, 18 de diciembre de 2012, Lima).

Víctor Vich, en un ensayo publicado en la revista *Qué hacer* de septiembre-octubre de 2001, plantea que la CVR representa uno de los problemas históricos del Perú; la cuestión de “[...] quién asume el control sobre la interpretación del país [...]” (2001: 69). Para Vich, han sido los letrados quienes han asumido esta tarea, que implica situarse en el

³⁸ La editorial fue escrita por Necías Taquiri Yanqui y se titulaba “Otra comisión pituca”. Hay que aclarar que la editorial apuntaba a criticar la militancia de Degregori y Tapia en los años sesenta y setenta en el Movimiento de Izquierda Revolucionaria, grupo político que se enfrentó ideológicamente a Sendero Luminoso.

³⁹ También hubieron opiniones divergentes a la opinión hegemónica, como el caso de Juan Camborda quien caracterizaba el trabajo de la CVR como abierta y relevaba la riqueza de la información recolectada, sobre todo tomando en cuenta la multiplicidad de testimonios, obteniendo una interpretación fresca y original de los eventos (Zapata 2010: 19).

centro del poder y la voluntad de representar a los ‘otros’, de hablar por ‘ellos’. Pero, “Por desgracia, la trágica historia del Perú (Uchuraccay, *dixit*) ha demostrado que esos gestos no sólo han sido intentos fallidos sino, a la vez, prácticas dominantes y excluyentes [...]” (Vich 2001: 70). Más que hablar en nombre de los “otros” se ha silenciado la voz de esos que se dice representar, “[...] que bien podría[n] haber hablado por sí mismo” (Vich 2001: 70). Esta situación se ha vuelto a repetir en el caso de la constitución de la CVR. Más que la variedad étnica de los sujetos que compongan dicha comisión, para Vich el problema apunta respecto a la interrogante de “¿Quién enuncia la verdad y de quién es esa verdad?” (2001: 70), como también ¿quién tiene el poder para decir la verdad? Por esto, la comisión debería haber tomado distancia de las prácticas históricas del Estado, para así no repetir “el típico gesto republicano” de “[...] habla monológica que excluy[e] la participación de grupos subalternos [...]” (Vich 2001: 70), sino que más bien impulsar la construcción de una verdad(es), con “[...] un carácter fundacional por su fuerza dialógica [...]” (Vich 2001: 70).

Vich señala una de las claves de discusión respecto a la constitución de la CVR: el problema de la representación. Es pertinente decir en este punto que esta problemática se cruza con el problema de la víctima y el de la etnicidad de los sujetos, y con ellos la cuestión de la discriminación y exclusión.

A las críticas anteriores se suma la débil o frágil identificación de parte importante de la ciudadanía con las labores de la CVR. Aunque la creación de la comisión investigadora más bien fue una demanda de los organismos de derechos humanos, sí existía de parte de la sociedad civil “[...] un fuerte reclamo por transparencia y contra la impunidad [...]” (Degregori 2004: 79).

Pero estas no serán las únicas críticas que recibirá la Comisión. Tanto durante el tiempo de trabajo como después de la entrega del Informe Final surgirán críticas en torno al contenido del texto, las cuales aún perduran a pesar de los diez años que han transcurrido desde la entrega del Informe Final al presidente Toledo.

2. La Comisión de la Verdad y Reconciliación, el Informe Final y algunas discusiones sobre memoria

La creación de la Comisión de la Verdad y Reconciliación se entiende como una oportunidad histórica única para reflexionar sobre los hechos violentos ocurridos desde la

década del '80 hasta fines de los '90. Mirar el pasado trágico por el cual transitó la sociedad peruana se debía a la necesidad de sentar las bases para la reconciliación de la comunidad. Para la CVR la noción de reconciliación significa un proceso de restablecimiento y refundación de los vínculos fundamentales que conforman una sociedad, lazos que fueron destruidos debido al conflicto armado, y que sólo son posibles de reconstruir, y así reconciliar a la sociedad, por medio del descubrimiento de la verdad y justicia. En este sentido, el concepto de “verdad” es definido por la CVR como el esclarecimiento de los hechos, creando un “[...] relato fidedigno, éticamente articulado, científicamente respaldado, contrastado intersubjetivamente, hilvanado en términos narrativos, afectivamente concernido y perfectible, sobre lo ocurrido en el país en los veinte años considerados por su mandato” (IFCVR 2003: Tomo I, 41). En tanto, la noción de “justicia” se entiende como el proceso de restauración o instauración del principio ético regulador de la vida social y política, que expresa un ideal de convivencia humana, promoviendo el respeto por los “[...] derechos fundamentales como la dignidad y la inviolabilidad de la persona humana, la libertad individual, la igualdad de derechos y oportunidades, la equidad y la solidaridad” (IFCVR 2003: Tomo I, 43). La necesidad de verdad y justicia se debe a que se entiende que ambas permitirían alcanzar la reconciliación, ya que “[...] una sociedad no puede aprender a convivir pacíficamente y en justicia sino no es capaz de reconocer sus heridas y su dolor, sino vuelve sobre su pasado en busca de lecciones” (IFCVR 2003: Tomo I, 40).

Para lograr cumplir lo anterior, a la CVR se le encomendó investigar los delitos ocurridos entre los años 1980 al 2000. Se debía investigar los hechos atribuibles a todas las partes que intervinieron en el conflicto armado interno, ya sea el Estado por medio de sus agentes o los grupos armados.

¿Cómo denominar lo ocurrido las últimas décadas del siglo XX en el Perú? “Conflicto armado interno” fue el concepto “neutral” que propuso la Comisión para hacer referencia del periodo que el Estado le encomendó analizar. Sin embargo, esta denominación no distingue entre los dos procesos políticos que ocurrieron en ese espacio de tiempo: la violencia política desatada por Sendero Luminoso y la dictadura fujimorista. El concepto es más apropiado para hacer referencia a la guerra iniciada por Sendero Luminoso contra el Estado peruano, “encubriendo” la dictadura de Fujimori iniciada a principios de los años 90.

Lo anterior no significa que se niegue este hecho histórico, sino que lo encuadra en un marco de análisis que restringe su comprensión. Pareciera ser apropiado hablar de conflicto armado interno, tal como lo plantean Sofía Macher y el antropólogo Javier Torres, hasta 1992, momento en que ocurre la detención de Guzmán (12 de septiembre de 1992). A lo más es posible considerar la toma de la residencia del embajador japonés del 17 de diciembre de 1996 como la última incursión “subversiva” a manos del MRTA. Posterior a dichas fechas, es más correcto hablar de “desmontaje de la democracia”.

Lo anterior no significa que ambos hechos históricos no tengan ninguna relación. El triunfo de Fujimori en 1990 debe mucho a la crisis política provocada, en buena medida, por Sendero Luminoso, siendo uno de los causante más de la crisis de representatividad que se arrastraba desde fines de los años '70, debido a la falta de liderazgos, de convergencias programáticas y, sobre todo, de la incapacidad de los partidos políticos de convertirse en canales efectivos de participación y representación de las demandas ciudadanas.

Pero uno de los problemas de la nomenclatura usada es la ceguera que provoca en relación al periodo de tiempo ocurrido entre 1992 y 2000. Esta situación sobre todo se deja entrever en la contradicción generada entre las recomendaciones que la CVR presenta al Estado peruano y las historias locales narradas que se encuentran en el tomo VII del IFCVR. La gran mayoría de las historias narradas por las comunidades afectadas por la violencia llegan hasta los años 1992 y 1993. Sin embargo, como lo expone críticamente Javier Torres, las recomendaciones de la CVR son escritas para el Perú del año 2004, pero desde el análisis de la situación política de los años 1992 y 1993, sin tomar en cuenta las transformaciones ocurridas en el campo peruano entre 1993 y 2000. En discusión con Carlos Iván Degregori:

Yo decía, está bien. Pero resulta que, por ejemplo, una recomendación: ‘restaurar las autoridades locales y comunales’, por ponerte un ejemplo sencillo. Me acuerdo que decía ‘pero sí están todos hace varios años ahí’, o sea desde el 95 ya todos tienen alcaldes de nuevo, las comunidades se reconstruyeron [...] (Javier Torres, comunicación personal, 15 y 20 de noviembre de 2012)

Esta contradicción ocurre debido a que la comprensión de ambos procesos históricos necesitan de una mirada particular, ya que el desenlace de la violencia política producirá efectos diferentes en distintos espacios. El escenario principal de la violencia política desatada por Sendero Luminoso fue el campo peruano, desplazándose posteriormente a las ciudades, especialmente a Lima. Sin embargo, con la captura de Guzmán en septiembre de

1992 y la concentración de poder sin límites a manos de Fujimori, la mirada se traslada fundamentalmente a la ciudad y al ámbito de la política institucional debido al desmantelamiento de la democracia, la corrupción y los intentos de amnistía; es decir “Pasas del escenario de la guerra al escenario del poder” (Javier Torres, comunicación personal, 15 y 20 de noviembre de 2012). Se le resta importancia a lo ocurrido en la sierra peruana durante el periodo de la instauración del régimen autoritario, debido a que estos eventos no ocurren en ese espacio físico, cosa que queda de manifiesto en el cambio de foco que se percibe en el IFCVR, no prestando atención, por ejemplo, al proceso de reconstrucción emprendido por Fujimori y que permite entender por qué en aquellos lugares del país goza hasta el día de hoy de tan altos niveles de popularidad.

La conceptualización empleada y la periodificación que va asociada, como lo menciona el historiador Ponciano del Pino, son relativas. Enmarcar el periodo de violencia política entre ciertas fechas implica una canonización, y es lo que hace la CVR. ¿Cómo pueden entonces entenderse las acciones “aisladas” que los remanentes de Sendero aún cometen? La temporalidad también puede ser problematizada respecto a la fecha de inicio de la violencia política. Para Del Pino un ejemplo de lo anterior se puede observar en lo que ocurría en Vilcashuaman, pueblo cercano a Ayacucho e importante base de Sendero Luminoso, donde el autor realizó entrevistas a estudiantes de quinto año de secundaria. Les preguntaron cuándo comenzó el conflicto armado. La respuesta de los estudiantes fue en los años '60 y '70. En un primer momento supusieron que los chicos no sabían construir una temporalidad:

Pero, luego en las entrevistas nos dimos cuenta que en verdad la temporalidad es relativa. Porque para ellos como para sus padres, que son quienes les transmiten la [memoria de la] violencia, se asocia la lucha por la expropiación de tierras de las haciendas, que ocurre precisamente en los '60 (Ponciano del Pino, comunicación personal, 18 de diciembre de 2012).

Lo anterior no demuestra ignorancia de parte de la comunidad de Vilcashuaman, sino que expone marcos alternativos que desafían las explicaciones comunes del conflicto armado interno, proporcionándole asociaciones y significados diferentes. La crítica presentada por el autor nos invita a cuestionar quién construye las periodizaciones, desde dónde y cómo nombramos los eventos históricos, quién está narrando y a quién.

El concepto de “conflicto armado interno” no sólo surge con el propósito de nombrar un periodo, sino también distanciarse de la noción de “terrorismo” y dismantelar la memoria de salvación promovida por Fujimori. A pesar de la captura de Guzmán y la disminución notable de las acciones armadas, Fujimori siguió haciendo uso político del miedo de la población para legitimar sus políticas. De hecho, para mantenerse en el poder y disfrutar del apoyo ciudadano a su régimen autoritario, legitimado en gran parte luego de la detención de Guzmán, fue necesario encapsular al Perú en la época de la violencia, como si esta fuese un presente perpetuo (Degregori 2000: 237). Fujimori constantemente declaraba que el terrorismo podría volver a atacar. A pesar del desplome numérico de los atentados y acciones de Sendero Luminoso “[...] resaltado [incluso] por la misma propaganda oficial, el régimen no disminuyó el número de zonas de emergencia, sino que mantuvo un esquema de contrasubversión sin subversión” (IFCVR 2003: Tomo I, 69). La situación en el Perú de fines de los años ’80 y principios de los ’90 hizo que la mano dura se asumiera como la única manera de acabar con la violencia política, incluyendo la posibilidad de los ciudadanos de ceder su ciudadanía a cambio de la restauración del orden y estabilidad (Burt 2011: 328). “El miedo fue empleado como una narrativa discursiva y también como un instrumento de poder [...]” (Burt 2011: 333), usado por Fujimori para mantener su régimen autoritario.

La noción de terroristas o la época del terrorismo, utilizadas para denominar la violencia política, no es invención de Fujimori, pero fue ampliamente usada por éste. Es por esto que la CVR decide usar el concepto de conflicto armado interno. La CVR declara no estar convencida del beneficio de usar el concepto en cuestión, criticando los alcances para describir las acciones violentas perpetradas por los grupos armados, agentes del estado y grupos sociales estudiados (IFCVR 2003: Tomo I, 37). Agrega que la utilización del término terrorismo está cargado de significados subjetivos, haciendo que sea “[...] difícil el análisis de la conducta de quienes decidieron alzarse contra el Estado y en ese rumbo cometieron violentos crímenes” (IFCVR 2003: Tomo I, 37). Tampoco se hace uso del término “violencia política”, debido a que la mayoría de los actores del conflicto invocaban “motivaciones políticas” en sus acciones. La CVR entiende esto como intentos por explicar o justificar sus actos. Considera que este rótulo descriptivo muy utilizado “[...] es más bien un contrasentido, ya que la violencia, que es por definición la ruptura de todo esfuerzo comunicativo, no puede considerarse parte o continuación de una actividad –la política- que

consiste precisamente en un diálogo de construcción de acuerdos” (IFCVR 2003: Tomo I, 46). No usando esta noción, la CVR le resta validez a las justificaciones motivacionales de los diversos actores del conflicto, sobre todo a los grupos armados. De hecho, dice la CVR que “Medios como el asesinato, la violencia sexual, la tortura y otros similares contaminan irremediablemente los fines, por más elevados que éstos se proclamen” (IFCVR 2003: Tomo I, 46). Agrega la ex comisionada Sofía Macher, en relación al concepto de terrorismo, que no usarlo fue una forma de llevar a cabo la tarea de desmontaje de la historia de propaganda de Fujimori durante los años ’90:

Fujimori construyó una historia y construyó la historia del conflicto [armado] como del terrorismo [...] él ha vivido hasta ahora, porque el fujimorismo y todos sus partidarios siguen utilizando el terrorismo como parte de su herramienta política, de posicionamiento político⁴⁰. Entonces, hablar sólo de terrorismo [en el IFCVR] era como seguirle el juego de lo que era justamente la historia que teníamos que desmontar (comunicación personal, 18 de diciembre de 2012).

Respecto a este punto es interesante notar que en Perú no se utiliza el concepto de “terrorismo de Estado” como otros países del Cono Sur, para hacer referencia a lo ocurrido durante las dictaduras militares. Mientras las Fuerzas Armadas peruanas hablan de excesos, haciendo énfasis en las responsabilidades individuales, y restando importancia a las responsabilidades institucionales, la CVR habla de “patrones de violaciones de derechos humanos”.

En este punto, me parece interesante la opinión de Fernando Carvallo, quien fuera el director de proyecto museo de Lugar de la Memoria desde su inicio hasta julio del 2013. En conversaciones sostenidas en noviembre del 2012, Carvallo expuso los riesgos que, a su juicio, existirían para el trabajo de la Comisión de Alto Nivel –encargada de la construcción del Lugar de la Memoria- entre los cuales se encuentra el aislamiento que puede sufrir dicha comisión si no ocupa el concepto de terrorismo. Para Carvallo, “[...] es un riesgo pegarte mucho a los intelectuales” (comunicación personal, 26 y 30 de noviembre de 2012). Como

⁴⁰ Hace un tiempo, para la conmemoración del arresto de Abimael Guzmán, en una de las principales avenidas de Lima apareció un lienzo colgado de una de las pasarelas que cruza dicha avenida con la siguiente consigna: “¿Quién sí tuvo huevos y derrotó el terrorismo? A 21 años de la captura de siglo #Gracias Chino”. Ver: <<http://elcomercio.pe/actualidad/1629813/noticia-fujimoristas-arman-campana-redes-sociales-pancartas-liberar-al-ex-presidente>> Ocurrió lo mismo en la campaña presidencial del año del año 2011, en la que compitió la hija de Fujimori, Keiko. En los debates presidenciales hizo uso del discurso del “triumfo” de su padre al derrotar al terrorismo. Ver: <<http://elcomercio.pe/politica/737501/noticia-keiko-fujimori-vencimos-al-terrorismo-haremos-lo-mismo-delincuencia>>

ejemplo se refiere a la denominación utilizada por los intelectuales peruanos para referirse al periodo de 1980-2000, concepto que al final es apropiado por la CVR:

[...] hay una tendencia entre los antropólogos y otras personas, influidos a no usar la palabra terrorista, porque es impreciso. Yo pienso que si en el Perú no usas la palabra terrorismo, tú te aíslas del lenguaje, del sentido común y corporal, porque si ves una bomba, eso se llama terrorismo. Tú, antropólogo exquisito, te parece que no, te parece que hay que deconstruir ese concepto y usar expresiones más rigurosas... ¡Esta bien! Pero te aíslas del lenguaje. Entonces generas la impresión de que estás en otra lógica, y un paso más allá seguramente tienes empatía por los terroristas, ¿me comprendes? (comunicación personal, 26 y 30 de noviembre de 2012).

Carvallo considera que la función del Lugar de la Memoria es mantener el equilibrio entre las críticas planteadas por los intelectuales y las memorias de la ciudadanía, criticando a la CVR por no usar el concepto de “terrorismo”, sin tomar en cuenta los argumentos que la propia CVR proporciona para no hacer uso de la noción en cuestión. Pero tampoco plantea una crítica al uso político que los fujimoristas hacen del término terrorismo. Simplemente se queda en una postura acrítica, argumentada por el uso común de la denominación.

Volviendo al IFCVR y la CVR, el mandato de constitución establecía la necesidad de reflexionar sobre la verdad de los hechos ocurridos. Para ello era necesario comprender en su totalidad los hechos, haciéndose necesario contextualizarlos históricamente. ¿Qué es lo que ocurría en el Perú antes de la quema de las urnas en Chuschi? ¿Por qué y cómo el surgimiento y expansión de un grupo como Sendero Luminoso fue posible en el Perú? Esas fueron algunas de las preguntas que la propia comisión se hizo. Para la CVR, “La causa inmediata y fundamental del desencadenamiento del conflicto armado interno fue la decisión del PCP-SL de iniciar una *guerra popular* contra el Estado peruano” (IFCVR 2003: Tomo I, 56), para destruirlo y así construir un nuevo orden socialista.

La decisión de SL tiene eco en algunas regiones del país. Para la década de los setenta se reduce a unos pocos cuadros políticos en la ciudad de Ayacucho, Lima y en otras ciudades. Distinto es el panorama para fines de la década, cuando ya había expandido su influencia ideológica a diversos espacios sociales. Para ello pareciera haber sido fundamental la posición que algunos destacados miembros de Sendero tenían dentro de la Universidad San Cristóbal de Huamanga, como los cargos desempeñados por Abimael Guzmán como Director Universitario de Personal (cargo que implicaba estar a cargo de todos los docentes y empleados del plantel universitario) y Antonio Díaz Martínez como el

Director de Bienestar Estudiantil (responsable de los servicios de comedor y residencia universitaria⁴¹). Sendero además adquirió influencia en los Planteles de Aplicación Guamán Poma de Ayala, instituto de formación docente perteneciente a la Universidad. De esta manera, a medida que los estudiantes egresaban, la influencia de SL se expandía con ellos.

La recepción del mensaje senderista no hubiese sido factible sin condiciones históricas que permitiesen atender su propuesta política. La CVR declara que las regiones donde se expandieron los grupos “subversivos” fueron aquéllas donde existían “[...] situaciones de conflicto abierto y sin visos de solución, sea entre sectores de la población o entre los pobladores y el Estado” (IFCVR 2003: Tomo I, 73). De hecho, en la región donde SL más apoyo reunió, la sierra sur-central, llamada peyorativamente la “mancha india”, el proceso de Modernización que se experimentó desde mediados del siglo XX en varias regiones, “[...] no tuvo inversiones ni ejes viales ni gigantescas represas; allí, la modernización, o sus pedazos, se operaron a través de la Reforma Agraria y la ampliación de la cobertura educativa” (IFCVR 2003: Tomo I, 73). La sierra no presentaba ningún tipo de atractivo económico para la inversión nacional e internacional. La depresión de la región se percibe en el PBI, alcanzando uno de los más bajos de todo el país, además de los altos índices de migración, principalmente hacia la ciudad capital de la República⁴². La población donde se logró insertar SL fue aquella que se ubicaba en los márgenes sociales del país, “[...] considerados irrelevantes para la economía nacional y los planes de desarrollo [...]” (IFCVR 2003: Tomo I, 81); regiones mal comunicadas con los mercados y población mayoritariamente quechua-hablante, que vivía en espacios rurales pobres. La presencia de los jóvenes profesionales senderistas (profesores en su mayoría) o universitarios en estas localidades llenas de carencia fue el primer acercamiento del partido, arribando con un discurso de igualdad y fin a su condición de marginalidad⁴³.

⁴¹ Este último cargo es importante de tomar en cuenta, ya que el encargado tenía contacto sobre todo con “[...] el alumnado provinciano más pobre, que llegaba a Ayacucho con escasísimos recursos a tentar una de las limitadas vacantes en el comedor y/o vivienda” (Degregori 2010: 164).

⁴² La migración se convirtió como un mecanismo para lograr cumplir las experiencias individuales de modernización y progreso, como también se entendió el acceso a la educación.

⁴³ “[...] la puesta en práctica de un orden extremadamente autoritario que eliminó, rápidamente, para satisfacción de la población las conductas antisociales, los robos y el abigeato. En estas sociedades con una gran violencia interna y envidia por el acceso diferenciado a los recursos, el asesinato y el reparto de los bienes y ganado de los *ricos* (comuneros con mayores recursos y normalmente con más poder) y de los medianos hacendados que todavía existían contribuyeron a la adhesión de muchos campesinos a una propuesta política que era simple. Proponían una sociedad igualitaria, en la cual debía imperar una justicia vertical firme y debía estar conducida por personas letradas” (IFCVR 2003: Tomo I, 81-82).

A pesar de que la CVR hace referencia al contexto anterior al inicio de las acciones armadas de SL, mencionando la manera de relacionarse el Estado con estas regiones, más bien evita una reflexión más profunda que permita entender las razones de la marginalidad de estas localidades y que viene acompañada de discriminación social hacia sus habitantes. Se trata el tema de manera tangencial, reduciéndose a presentar los hechos ocurridos. Se reconoce que el Estado peruano ha sido débil, y que los intentos por aumentar su presencia en aquellas zonas rurales despreciadas históricamente eran insuficientes, continuando con una infraestructura y servicios paupérrimos. Para la CVR, cuando los senderistas llegaron con su discurso de igualdad, “[...] el atraso y la pobreza rebasaron los términos que los habían hecho soportables y habituales por largo tiempo” (IFCVR 2003: Tomo I, 72). Igualmente la CVR considera que “La violencia [generada por SL] en el Perú vulneró y quebró la legitimidad del Estado como instancia del pacto social” (IFCVR 2003: Tomo IX, 33), sin cuestionar la legitimidad que en la práctica el Estado poseía, o preguntarse qué es lo que el Estado había hecho para obtener tal legitimidad. Cuando más lejos llega el Informe en este ámbito es cuando señala que “Un sector minoritario de peruanos desconoció conscientemente el consenso como fuente del pacto social democrático que representaba el Estado en el Perú y se rebeló contra él desarrollando una guerra para destruirlo [...]” (IFCVR 2003: Tomo IX, 33). De la declaración anterior impresiona el énfasis que se hace a la acción “consciente” de desconocimiento del pacto social de parte de Sendero Luminoso, depositando en ellos toda la responsabilidad de lo ocurrido, presentándolos como chivos expiatorios, haciendo aguas la crítica anterior prodigada por el mismo Informe. Y más aún, con el movimiento discursivo, el Informe no se pregunta quiénes construían y participaban del pacto social quebrado por Sendero. Es así como el discurso de la CVR se mueve elípticamente alrededor del tema, que más bien es tratado de manera tácita.

La desigualdad experimentada por las poblaciones campesinas ha sido motivo de la “frágil integración nacional”, potenciado por la “[...] la falta de reconocimiento cabal de la diversidad étnica de sus habitantes” debido a la “[...] imposición de patrones culturales occidentales y la tendencia a marginar a los demás sectores, especialmente a los rurales indígenas” (IFCVR 2003: Tomo I, 58). De hecho, al momento de hablar sobre la reconciliación, la CVR declara que uno de los mayores problemas, según varias opiniones, es la desintegración nacional, incluso llegando algunos a concebirla como una “meta

inalcanzable”: “Muchas personas e intelectuales [...] piensan que en el Perú no ha existido una verdadera comunidad nacional y por ello el sentido común indicaría, que si no ha existido una verdadera conciliación interna ¿cómo se podrá hablar de reconciliación?” (IFCVR 2003: Tomo IX, 37)⁴⁴.

La discusión en torno a la “fragilidad de la integración nacional”, de la “destrucción” del pacto social apunta, finalmente, al debate en torno a la reconciliación de la nación. Entendida ésta como un objetivo al que busca aportar la CVR, la narrativa del Informe, a pesar de exponer el contexto histórico del conflicto armado, no problematiza los antecedentes y, sobre todo, los pilares del pacto social quebrantado. Considero problemática tal decisión, ya que, finalmente, el Informe evita uno de los mandatos y ejercicios que él mismo busca realizar: la oportunidad histórica para revisarse como nación, desde sus bases sociales. Más bien se trata de una invitación a vivir una reconciliación del tipo más convencional, armonizando los problemas fundacionales de la sociedad peruana y anestesiando sus contradicciones, en vez de pensarlas y confrontarlas.

En este sentido, se hace necesario comprender el impacto de la marginación histórica en estas poblaciones y su relación con el contexto del conflicto armado. Para esto, la CVR adoptó una de las opciones metodológicas y perspectivas de trabajo más polémicas y discutidas hasta el día de hoy. La CVR declaraba en las primeras páginas del Informe Final que “Todos los documentos producidos por la CVR, y a que a su vez han servido de sustento para la elaboración de este Informe Final, tienen como característica común provenir de una fuente oral. Todos ellos constituyen declaraciones hechas sobre cómo se vivió la violencia política desde diversos sectores” (IFCVR 2003: Tomo I, 18). La necesidad de la CVR de acercarse a los testimonios de las propias víctimas, desde donde se construyó el relato del Informe Final, se debía al escaso material documental existente cuando empezó a trabajar la comisión.

La CVR logró obtener 16.917 testimonios de sobrevivientes y familiares de víctimas de la violencia política. Lograr este gran acervo documental en gran medida se debió a la decisión de la comisión de abrir sedes a lo largo del país, divulgada mediante una campaña en medios de comunicación que explicaba la importancia de la verdad y los anhelos de

⁴⁴ “[...] como lo sugiere una persona consultada: ‘yo no entiendo todavía Comisión de la Verdad, ¿con quién van a amistar? ¿me sentaré con los ricos otra vez? ¿con los pobres? ¿no? Esto va a seguir habiendo compañero porque no se ha resuelto la pobreza, hay más hambre todavía (...)’” (IFCVR 2003: Tomo IX, 38).

justicia. Lo anterior motivó a una enorme cantidad de víctimas, quienes se acercaron voluntariamente a entregar sus testimonios: “Esto es realmente algo sin precedentes para el país, pues por primera vez, se pudo saber claramente lo que había sucedido en los rincones más apartados de la geografía peruana, lo que había sido el desangramiento de las comunidades andinas” (Salazar 2008). Esta opción de la Comisión está en relación con sus principios éticos de trabajo: la necesidad de crear un momento histórico único para escuchar los relatos de las víctimas de la violencia, para reparar la “[...] deuda histórica de justicia y de solidaridad” (IFCVR 2003: Tomo I, 42), sobre todo después de años de silenciamiento y negación constante de sus experiencias. Era necesario crear espacios de escucha, para que así las víctimas pudiesen comenzar a procesar sus traumas: “El trabajo de la CVR permitió que estas memorias traumatizadas pudieran ser convertidas en memorias narrativas, que sean escuchadas por fin y que formaran parte del entramado social, constituyéndose en testimonios” (Salazar 2008).

Además de entrevistas individuales y grupos focales, también se realizaron audiencias públicas, inspirada en la experiencia de las audiencias realizadas por la Comisión de la Verdad de Sudáfrica. El objetivo de las audiencias públicas fue generar un proceso público y abierto de la investigación de la CVR, además de un intento por envolver a la sociedad en el proceso de reflexión que la comisión estaba viviendo.

Sofía Macher relata que cuando comenzaron a trabajar tomaron en cuenta la experiencia de otras comisiones de la verdad de la región. Notaron que las comisiones más bien eran un hito en la lucha por la justicia, la verdad y la reconciliación de un país, luego de haber vivido experiencias traumáticas como conflictos armados, guerras civiles o dictaduras militares. Las anteriores comisiones se entendían como una investigación académica de los hechos, sin ser un punto central la reflexión sobre el contexto de emergencia de la violencia política. La CVR, en cambio, consideraba trascendental hacer ese proceso para ser realmente efectiva. Por ello, emprendieron la realización de las audiencias con la intención de involucrar y hacer partícipe a la sociedad en dicha reflexión. Dice Sofía Macher:

El impacto de las audiencias en Sudáfrica fue enorme, salían en todos los periódicos... Eso era realmente lo que queríamos: hacer un proceso abierto que impacte a la gente, que la gente hable, que se entere y que sepa que pasó en este país, especialmente si es que estamos hablando de los invisibles del país [...] (comunicación personal, 18 de diciembre de 2012).

Este último punto para Macher es el más importante. Las audiencias permitirían que todos los peruanos, y sobre todo los peruanos urbanos conocieran la violencia que vivieron los peruanos de la sierra:

[...] todos los que vivimos en ciudades, sufrimos los apagones, sufrimos las bombas. Pero no vinieron a nuestra casa y nos hacían juicios populares, ni tampoco vino el Ejército con una lista y nos sacaban de nuestras casas y nos desaparecían. Eso no pasó en las ciudades, menos en Lima. Esas cosas pasaron en la sierra, en las poblaciones indígenas, andina, en la selva (Sofía Macher, comunicación personal, 18 de diciembre de 2012).

La importancia de dar a conocer lo sufrido por las víctimas tiene relación con la postura víctima-céntrica que la CVR adoptó. La propia Macher explica que cuando la CVR definió y planificó su trabajo, “[...] pusimos en el centro de nuestro trabajo a la víctima” (comunicación personal, 18 de diciembre de 2012). Esta decisión tuvo múltiples consecuencias en el trabajo desarrollado por la comisión, tanto en la organización como en la planificación. Ejemplo de ello es lo ocurrido en relación a la recolección de testimonios. Al asumir este procedimiento como un espacio de escucha, deja de ser importante la necesidad de establecer un universo con el cual configurar ciertos patrones de violencia, sino que toma importancia el impacto respecto a la re-dignificación que experimenten las víctimas. Se asumía que los espacios de escucha que la CVR había creado eran un primer paso en los procesos de re-dignificación y reconocimiento de las víctimas. La acción de reconocer que las historias relatadas por los campesinos eran verídicas conllevaba una reparación simbólica, luego de años de negación de sus experiencias; “[...] para nosotros el recojo de testimonios era entendido como un momento de sanación, catarsis, de acercamiento del Estado, ¡por qué era una comisión oficial! El Estado iba donde ellos y los escuchaba” (Sofía Macher, entrevista personal, 18 de diciembre de 2012, Lima).

Respecto a las audiencias públicas Javier Torres nota la variedad de públicos que poseían, y plantea el surgimiento de tres tipos. El primero sería aquel que se genera con la gente que asiste a la audiencia, creándose casi un espacio sagrado en el salón entre todos los presentes. También hay un público nacional, ya que las audiencias fueron transmitidas por televisión. Por último, también está un tercer tipo de audiencia originada entre la misma gente de las localidades donde se realizarían las audiencias. Torres cuenta que se hacían vigiliadas esperando que aconteciera la audiencia: “[...] para la gente era una cosa solemne, diez comisionados –o menos- pero... [Eran] Los miembros de la Comisión de la Verdad...”

(comunicación personal, 15 y 20 de noviembre de 2012). Para las comunidades que vivieron el conflicto armado, el hecho de que el Estado se hiciese presente a través de sus comisionados y escucharan sus historias fue una forma de reconocimiento: “[...] la gente es como que hubiese querido más audiencias. Que estuvieran ahí permanentemente escuchando. El reclamo venía por ahí” (Javier Torres, comunicación personal, 15 y 20 de noviembre de 2012). El reclamo de escucha era tan grande que la movilización generada por esta oportunidad fue impensada:

[...] sí hubo un impacto positivo, creo yo. Pero claro, generaban una movilización en las propias víctimas que después no tenías como... ¿cómo le das voz a todo el mundo? Eso es imposible. Porque el gran pedido de la gente a la comisión es reconocimiento. O sea yo quería ver mi nombre en el informe, ¡yo quiero ver mi caso ahí! (Javier Torres, comunicación personal, 15 y 20 de noviembre de 2012)

Se trataba de ser parte de la historia que la CVR contaría al país y que su historia apareciese en el IFCVR. Torres cuenta que las propias víctimas les preguntaban a las personas que trabajaban en las sedes regionales de la CVR “[...] ‘¿por qué no estoy yo ahí hablando? ¿Por qué está ese señor?’” (comunicación personal, 15 y 20 de noviembre de 2012, Lima).

El IFCVR pretendió ser el primer reconocimiento a las víctimas, dándoles voz a aquellos que históricamente han sido silenciados por su condición social y étnica, como también debido al desigual poder simbólico que encarnan, porque el uso de la palabra, el derecho a hablar y ser escuchado, no es igualitario (IFCVR 2003: Tomo VIII, 28).

El mar de relatos que comenzaron a aparecer a borbotones “[...] contribuyó a alterar los balances de poder, aunque fuera sólo para incomodar a quien lo detentaban [...]” (Degregori 2004: 82). No sólo fueron historias de violencia las que surgían tanto en los testimonios individuales como aquellos recogidos en las audiencias públicas, sino que también los sujetos violentados expresaban demandas de justicia, educación, entre otras. Eran “[...] testimonios que incluían reclamos de igualdad ante la ley, dado por quienes, para comenzar, *fueron víctimas*, entendiendo esa palabra como una categoría jurídica que da derecho a exigir reparaciones penales y civiles” (Degregori 2004: 82-83).

El IFCVR pretendió ser un espacio donde las voces de las víctimas confluyeran y pudieran narrar lo vivido. Para Macher, parte de los objetivos de la CVR era contar una historia oficial, desmontando la construida por Fujimori. Pero la tarea de contar aquella

nueva historia exigía una serie de decisiones como el enfoque que se le otorgará a los hechos narrados, quienes son los actores de la historia, la selección de eventos, de hitos. En este sentido, la postura “víctimo-centrada” tuvo efectos en los criterios de construcción de la narración, pasando a ser las víctimas y sus historia de violencia “[...] el hilo conductor de la reconstrucción histórica” (Sofía Macher, comunicación personal, 18 de diciembre de 2012).

A partir lo anterior, cabe la posibilidad de preguntarse si en el IFCVR sólo son protagonistas las víctimas del conflicto armado. Más allá de la posibilidad histórica que la CVR les otorgó de hablar, las historias de violencia no eran relatadas para ellos mismos. El IFCVR también es un documento que buscaba enrostrarle a la sociedad indolente la violencia ocurrida en el país. La víctima al hablar relata a sus escuchas la violencia vivida. Por lo tanto, no sólo ella es protagonista en el Informe Final, sino que tácitamente también lo es el resto de la sociedad que no vivió las experiencias de la violencia. Porque cualquier narración necesita de un receptor, más allá de que se critique el insuficiente espacio para la escucha, según la opinión de Degregori (2004: 83). Las víctimas al contar sus testimonios pretenden convertir a los peruanos apáticos en *Angelus Novus*, volviendo su mirada hacia el pasado, horrorizándolos frente al montón de ruinas que se acumulan arrumbadas unas sobre otras (Benjamin 2012: 173). El IFCVR tiene como receptor a los sectores de la sociedad que decían no saber lo que ocurría en los años ‘80 y ‘90. De hecho, varios de los testimonios de las víctimas fueron entregados en su idioma materno: el quechua. Pero al momento de presentarlos en el Informe Final, fueron traducidos al castellano⁴⁵. ¿Por qué razón los testimonios son traducidos? ¿Por qué no dejarlos en el idioma en que fueron expresados? El destinatario de estos testimonios no eran las propias víctimas, sino el arquetipo del peruano ileso de la violencia política; es decir, el peruano criollo, limeño, blanco. El protagonismo en el Informe Final se vuelve a perfilar respecto a la tarea de reconocimiento y rehumanización que se le encomendó a la CVR. En este sentido, vale la pena preguntarse quién es el que hace el reconocimiento, quién dignifica y humaniza a las víctimas.

⁴⁵ Claudia Salazar (2008) se pregunta quiénes fueron los traductores de los testimonios. Esa información no es posible encontrarla en el Informe Final. Salazar dice “Estos testimonios, cuya inestabilidad de lo oral [característica del quechua] es detenida al ser vaciados de manera escrita a un base de datos [...]” (2008). La importancia de esto se debe a que, como la mayoría de los testimoniados poseen como lengua materna el quechua, “[...] es inevitable mencionar que estamos frente a un reto de cosmovisiones. En efecto, ¿de qué manera el relato cultural de las víctimas, que tienen una visión del mundo propia de lo andino, se engarza en una narrativa que pertenece a una visión del mundo occidental?” (Salazar 2008).

Más allá del mea culpa que el propio Estado y la sociedad hacen respecto a las condiciones de desigualdad y discriminación étnica en que viven las comunidades indígenas, la CVR dice que “La reconciliación debe resolver el viejo problema de la integración de todos los pueblos. No es sólo un problema de integración física ni de carreteras, sino principalmente de integración política y ciudadana. El Estado debe reflejar una nueva conciencia de ciudadanía nacional” (IFCVR 2003: Tomo IX, 74).

Sin embargo, en ciertos apartados del Informe Final, como el citado más arriba, surge una voz que los diferencia a ellos de las víctimas:

Nos hemos mirado a nosotros mismos como miembros de la sociedad de aquellos años aciagos y con dolor reconocemos que muchas veces, al igual que la gran mayoría de compatriotas, no asumimos los deberes que nos correspondían. Fuimos indiferentes frente a lo que ocurría con decenas de miles de hermanos a los que secularmente hemos olvidado por ser andinos, quechuahablantes, pobres y con escasa instrucción formal (IFCVR 2003: Tomo IX, 83).

La CVR reconoce la ausencia de un proyecto político que incluya las diferencias étnicas, culturales y lingüísticas de un sector de la población. Desde esta crítica, pregunto ¿Quién o quiénes gozan de la posibilidad de crear y conducir estos proyectos nacionales inclusivos y que entregan reconocimiento a los marginados de siempre? La direccionalidad de este ejercicio nos conduce a pensar en el poder que unos ostentan sobre otros, que no sólo es político y económico, sino y sobre todo, cultural y simbólico. En este último punto, vale recoger lo planteado por Said, respecto a la representación como mecanismo de dominación, impidiendo la auto-representación del sujeto (2004: 168-169). De hecho, María Eugenia Ulfe se pregunta qué significa y quiénes conforman la nación peruana: “[...] ¿quiénes forman parte de ese ‘todos’?, ¿acaso son realmente todos, incluyendo indígenas, campesinos, nativos?” (2009: 26). Es el concepto de ciudadanía el que se pone en cuestión, noción definida por el IFCVR como el “[...] derecho a tener derechos y a ejercerlos” (IFCVR 2003: Tomo IX, 76). No obstante, la CVR considera que la ciudadanía implica reconocimiento de la dignidad de cada ser humano y de su igualdad ante la ley. Sin las condiciones anteriores es imposible el ejercicio de la ciudadanía: “La ciudadanía está alejada de todo tipo de exclusiones y discriminaciones. Se alimenta y vive de la justicia [...]” (IFCVR 2003: Tomo IX, 76). La CVR implícitamente reconoce que muchos peruanos sufrieron la negación de su ciudadanía, por sus características culturales y étnicas. El testimonio de Primitivo Quispe Pulido, entregado en una audiencia pública, refleja la

sensación de marginalidad de muchos peruanos de la sierra: “‘Tonses, mi pueblo realmente era pues un pueblo, no sé... un pueblo ajino dentro del Perú. Otra gente de repente a ellos consideraban como animales... ¿no? Así es la situación de mi pueblo, Accomarca’” (Ulfe 2013: 82).

En este contexto de sentimientos de marginación adquiere un rol importante la calificación de víctima que el Estado otorga. Javier Torres cuenta que “[...] para algunos el certificado [de víctimas otorgado por] el Consejo de Reparaciones es como su DNI, porque muchas de las víctimas no tenían documentos de identidad” (comunicación personal, 15 y 20 de noviembre de 2012). Tan importante llega a ser el certificado de víctima otorgado por el Consejo de Reparaciones que “[...] el entonces secretario ejecutivo [de la oficina de Ayacucho], Roberto Ayala, me hizo notar que las personas traen sus certificados en sobres plastificados que guardan con gran cuidado para que el frío o la lluvia no deterioren” (Ulfe 2013: 85). El valor de los certificados se haya en el significado simbólico que los campesinos le adjudican, acreditando de esa manera su vinculación con el Estado, a través de su reconocimiento como víctimas. Recalco, nuevamente, la direccionalidad –tradicional– de la manera de relacionarse el Estado con sus ciudadanos. Es el Estado quien reconoce: “[...] el reconocimiento es unidireccional y vertical, va desde el Estado hacia abajo, o sea sus víctimas, pero no sirve para que a través de estos, el Estado se mire en sus faltas y agravios hacia la población civil” (Ulfe 2013: 52).

El desafío que la CVR heredó a la sociedad peruana fue la reconciliación, entendiéndola como el fortalecimiento de los lazos y vínculos de unidad de la sociedad, basándose en el pluralismo, la diversidad y la igualdad entre todos los habitantes de la nación. Reconoce la existencia de condiciones históricas de discriminación étnica, muchas de ellas mantenidas desde el propio Estado. Pero, al ser un reconocimiento de tipo unidireccional y vertical, la propia CVR, sin embargo, repite la misma lógica de autoridad.

Capítulo IV: De la muestra *Yuyanapaq* al Museo Lugar de la Memoria: genealogía y debates

La idea de construir un museo de la memoria pareciese ser foránea, y en la práctica lo es, aunque ya el Informe Final de la CVR lo proponía como una recomendación⁴⁶. Sin embargo, no fue sino hasta una visita de la delegación del gobierno alemán que la idea cristalizó. El objetivo de este capítulo es exponer y analizar las pugnas que han surgido durante la construcción del museo Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social, y el impacto de dichas discusiones en el relato museográfico: ¿qué memorias narrará el museo y de qué manera lo hará? La historia del Lugar de la Memoria y las discusiones en torno a la presentación y representación de los hechos ocurridos durante la época de la violencia política, y la promoción de la democracia, de los derechos humanos y de una cultura de memoria no son nuevas en la esfera pública peruana. Hacer una genealogía de este espacio es necesario para contextualizar los debates que han vuelto a surgir desde la propuesta alemana de construir un museo de memoria en Lima. Es así como analizar experiencias de memoria como *Yuyanapaq* y el memorial El Ojo que Lloro toman sentido. No me referiré sólo a los espacios capitalinos, sino también a experiencias locales, para adentrarme en las memorias regionales de las propias víctimas, quienes han sido las impulsoras de estos espacios, indagando en la forma en que estas memorias están siendo incluidas (desplazadas, silenciadas o re-enmarcadas) en el relato museográfico del Lugar de la Memoria.

En primer lugar me referiré a la muestra fotográfica *Yuyanapaq*: Para recordar, luego el memorial El Ojo que Lloro, para luego tratar los museos locales de la ciudad de Ayacucho y Huanta, y, finalmente, analizar el museo Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social de Lima.

⁴⁶ “[...] que el Consejo de Ministros convoque a un concurso público nacional para definir un espacio público central o erigir un monumento en la capital de la República y que los gobiernos regionales convoquen a concursos públicos regionales para definir un espacio público central o erigir un monumento en las capitales de los departamentos afectados, que conserven para las generaciones futuras la memoria de la tragedia nacional” (IFCVR 2003: Tomo IX, 120).

1. “Aun no sé donde estuve yo todo este tiempo... ¿Dónde estaba mientras pasaba todo esto?”⁴⁷ La exposición fotográfica: *Yuyanapaq: Para recordar*

Un par de semanas antes de la entrega del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, el 9 de agosto del 2003 los comisionados inauguraron en la Casa Riva Agüero⁴⁸ la muestra fotográfica *Yuyanapaq: Para recordar*. La exposición sería el preámbulo del Informe Final, siendo la primera invitación que la Comisión hacía a la sociedad para transitar hacia la reconciliación.

La muestra estaba constituida por alrededor de trescientas fotografías, organizadas en veintisiete salas temáticas. Todas las fotografías que se exhibían pertenecen al Banco de Imágenes⁴⁹. La exposición se mantuvo abierta durante un año y cuatro meses. Luego de permanecer un tiempo en bodegas, la muestra volvió a ser montada en el quinto piso del Museo de la Nación, espacio donde se encuentra actualmente. Es en este lugar donde la ministra alemana de cooperación económica y desarrollo, Heidemarie Wiczorek-Zeu, visitó la exposición acompañada del ex presidente de la CVR, Salomón Lerner. “Conmovidada por esta experiencia y considerando la gran similitud con el pasado de su país, consideró donar 2 millones de euros para construir un museo de la memoria que albergue esta exhibición de manera permanente” (Ulfe y Milton 2010: 4)⁵⁰. Es así como *Yuyanapaq* dio paso al nacimiento del actual Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social.

Antes de continuar, es preciso dejar en claro que el objetivo del presente apartado es presentar una breve historia de la muestra fotográfica *Yuyanapaq: Para recordar*, pasando por el trabajo desarrollado por el equipo a cargo del proyecto fotográfico y la edición del Banco de Imágenes. También reflexionaré sobre los criterios de selección de las fotografías y su montaje en la exposición (tanto en la Casa Riva-Agüero como en el Museo de la

⁴⁷ Comentario de Alexandra Miranda en los cuadernos de visitas a la muestra fotográfica *Yuyanapaq. Para recordar* en la casa de Riva-Agüero. Documento adjunto en el CD visita virtual a la muestra fotográfica, “Frasas extraídas de los cuadernos de comentarios de la exhibición *Yuyanapaq. Para recordar* entre agosto del 2003 a marzo del 2005”.

⁴⁸ Ubicada en Chorrillos, perteneció a José Riva-Agüero de Osma (1885 -1944), historiador, político y ensayista. Murió sin tener descendencia, dejando su herencia, constituida por libros, propiedades, fundos y obras de arte, a la Pontificia Universidad Católica del Perú. Hoy en día, la Universidad posee el Instituto Riva-Agüero, el cual se encarga de la perpetuar su memoria y obra.

⁴⁹ El Banco de Imágenes está constituido por 1.600 fotografías seleccionadas a partir de la revisión de 90 archivos, tales como periodísticos, policiales, privados, de organizaciones sociales y derechos humanos, entre otros. Tanto el Banco de Imágenes como *Yuyanapaq* son el resultado del Proyecto Fotográfico de la CVR.

⁵⁰ El cambio de residencia de *Yuyanapaq*, desde la Casa Riva-Agüero al Museo de la Nación se debe a su condición de muestra temporal.

Nación), así como el problema de los públicos a los cuales apuntaría la exposición. Por último, examinaré las críticas que la muestra fotográfica ha provocado y que han tenido impacto en los debates sobre la construcción del Lugar de la Memoria, ejemplo de las actuales discusiones sobre memoria en Perú.

¿Por qué la Comisión decide organizar un proyecto fotográfico? La propuesta provino del área de comunicaciones y asuntos públicos de la CVR. Iris Jave, coordinadora del área, convocó a la fotógrafa y periodista Mayu Mohanna para redactar un proyecto, donde el centro de gravitación fuesen las fotografías realizadas por los periodistas y fotógrafos que viajaron y capturaron la realidad de la época de la violencia política. La importancia de las fotografías se debía a su rol como denuncia y a su solidez como soporte visual.

El objetivo principal del proyecto presentado por Mayu Mohanna era construir un archivo visual sobre los años de violencia, a partir del cual se seleccionarían las fotografías que constituirían la muestra fotográfica.

La importancia del soporte fotográfico se debía, nuevamente, a que la fotografía permitía “[de] una manera gráfica poner en visual lo que fue los horrores de este conflicto [...]” (Sofía Macher, comunicación personal, 18 de diciembre de 2012). La curadora Nancy Chapell, dice respecto del impacto de la fotografía:

[...] la exhibición es de un mensaje tan contundente que ya nadie puede minimizar lo que fue la guerra. [...] Yuyanapaq es el poder, el testimonio tan directo e innegable, tan contundente. La fotografía es como que te enfrenta, te hace confrontarte, te puede chocar, pero no puedes negarlo. Lo que tú ves en la foto ya no hay manera de que tú lo niegues. Lo estás viendo, no te lo están contando, no lo estás leyendo, y yo creo que ese es un valor [...] Yuyanapaq es un recorrido en imágenes. No hay forma de que tú digas “no sé” (comunicación personal, 15 de diciembre de 2012).

En este caso, las curadoras buscaron dar prominencia a aquello que Barthes describe como “lo irrefutable” de la fotografía, a su capacidad de transmitir “[...] la escena misma, lo real literal” (Barthes 1986: 13). Siguiendo a Barthes, “Claro que la imagen no es real, pero, al menos, es el *analogon* perfecto de la realidad, y precisamente esta perfección analógica es lo que define la fotografía delante del sentido común” (Barthes 1986: 13). Pensando con Barthes, uno podría decir que las curadoras intentaron centrarse en el mensaje denotado de la fotografía, entendiéndolas como “evidencias de la verdad” (Discurso inaugural de Salomón Lerner de la muestra *Yuyanapaq*, 9 de agosto de 2003), buscando

imbuir a *Yuyanapaq* de una cierta autoridad, legitimidad y verdad, que le permitieran ser el informe visual de la CVR, reconstruyendo y relatando el conflicto armado interno.

El proyecto fotográfico presentado por Mohanna fue aprobado por unanimidad por los comisionados. Para comenzar a trabajar decidió convocar a tres personas: Paolo Aguilar, Cecilia Durán y Nancy Chapell. Posterior a la conformación del equipo, elaboraron una lista de noventa archivos fotográficos que serían revisados, entre registros de los periódicos, agencias de noticias, revistas, Policía, Fuerzas Armadas, Iglesia e incluso colecciones familiares. Los archivos fueron divididos entre los cuatro miembros del equipo, quienes los examinarían a partir de un listado de eventos elaborado por ellos mismos, sobre todo gracias a la información obtenida del Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo (DESCO). A partir de este hilo conductor, se inició la búsqueda y selección fotográfica. Cada uno de los miembros del proyecto realizó una pre-selección de las fotografías de los archivos revisados, las que luego eran intercambiadas entre ellos. La idea de este cruce era conocer las otras pre-selecciones realizadas por el resto del equipo y contrastar fotografías de un mismo hecho histórico, registrados por distintos fotógrafos, y así poder elegir;

[...] eso de cruzar era bueno, porque Mayu viene un día, por ejemplo, con el archivo de Alejandro Balaguer y me dice ‘no sabes la foto maravillosa que he conseguido de San Marcos y es una foto muy fuerte y muy buena de las pintas de Sendero Luminoso dentro de una aula’. Entonces yo pensaba ‘a ver si es mejor que la que he visto’. Me la enseñó y yo le dije que no, que la que yo había visto es mucho mejor y ella me decía ‘no puede ser’. Y le enseñé la de Jaime Rázuri [imagen n°1] y uf, definitivamente queda la de Jaime (Nancy Chapell, comunicación personal, 15 de diciembre de 2012).

Luego del cruce de ediciones, el equipo comenzó a reunirse en pleno para poder llegar a la edición final de 1.700 fotografías que hoy componen el Banco de Imágenes. A su vez, de estas 1.700 se seleccionaron alrededor de trescientas fotografías que hoy componen la muestra fotográfica *Yuyanapaq*.

Las fotografías fueron elegidas a partir de ciertos criterios de selección. Un principio base acordado por el equipo fue asumir que muchos de los visitantes a la exposición serían víctimas y sus familias. Es por eso que *Yuyanapaq* se concibe como “[...] el primer espacio de reparación moral y civil para las víctimas, de manera que no podíamos seguir hiriendo” (Mayu Mohanna, comunicación personal, 27 de noviembre de 2012). Las curadoras tenían en cuenta que los hechos que ellas iban a exhibir por medio de fotografías eran acontecimientos recientes. No se trataba de un hecho lejano, y que al momento de exponer

el rostro de una víctima cabía la posibilidad de que un familiar o amigo lo reconociera. Nancy Chapell señala respecto de este punto el caso de las fotografías de gente de la sierra: “[...] habían imágenes terribles y decías ¿y si viene esta persona de Ayacucho y ve a su ser querido?’, y decíamos ‘en verdad eso tenemos que cuidarlo, evitar que un rostro sea expuesto y tú puedas reconocer a alguien’” (comunicación personal, 15 de diciembre de 2012). Las editoras y curadoras estaban conscientes del poder de la imagen, y con ello de los cuidados que debían tener con las fotografías seleccionadas. Mayu Mohanna cuenta que escuchar a los familiares y víctimas les permitió comprender los criterios que debían ayudarlas en la elección de fotografías:

[...] escuchamos a una madre, en una audiencia de universitarios. Era la madre de Abel Malpartida [...] Ella es invitada a hablar y cuenta que tenía dos hijos y que uno de ellos desaparece. Pasan tres, cuatro días y empezaron a ir a la morgue y no lo encuentran. Al cuarto día el otro hijo va a comprar el periódico y no regresa. Entonces la madre y el padre salen a buscar a este hijo y lo encuentran con el periódico en la mano, en shock, en un quiosco. Ella cuenta que se acerca y ve la peor fotografía que jamás había visto en la vida; la cabeza cercenada de su hijo Abel en primera plana del diario La República. Continúa contando que hasta el día de hoy sigue tomando antidepresivos, y que su hijo Jaime vive en un hospital psiquiátrico (comunicación personal, 27 de noviembre de 2012).

Bajo la mirada de las curadoras, se trataba de no continuar traumatizando a un segmento crucial del potencial público, e invitar a avanzar en un proceso de reconciliación y reconocimiento, como lo ejemplifica Mayu Mohanna con el relato de una mujer que perdió a su hijo y con quien recorrió *Yuyanapaq*: “[...] me acuerdo que al terminar el recorrido me dijo: ‘¡Qué lindo!’ Y yo me sorprendí tanto. Lo último que esperé es que esa mujer me dijera ‘¡qué lindo!’” (comunicación personal, 27 de noviembre de 2012). La expresión de la mujer manifiesta una satisfacción al sentir reconocimiento, como efecto del ejercicio de representación fotográfica y la narración oficial del conflicto armado que propone *Yuyanapaq*. Algo parecido ocurre con las opiniones vertidas por dos personas que fueron encarceladas y luego liberadas por los tribunales de justicia, quienes reconocieron su inocencia: “[...] al final [del recorrido] una de ellas dijo: ‘Ahora sé que no fue contra mí. Sé que fui parte de un proceso [...]’” (Mayu Mohanna, entrevista personal, 27 de noviembre de 2012).

Respecto de las imágenes explícitas de la violencia, las propias editoras y curadoras sabían que no era posible desligarse de la violencia grotesca que sucedió en el Perú: “[...]”

era inevitable tener que poner fotos fuertes, porque estamos hablando de una guerra [...] tú no puedes dejar de contar lo que era, porque así fue” (Nancy Chapell, comunicación personal, 15 de diciembre de 2012). Los criterios de selección de fotografías de cuerpos responden al principio de sutileza, jugando con lo implícito y explícito de una imagen. *Yuyanapaq* estaba pensada para ser una exhibición pública, para la visita de miles de personas víctimas y no víctimas del conflicto armado, a diferencia del Banco de Imágenes que fue pensado como un archivo histórico. Como ejemplo del dilema expuesto, se puede contrastar la imagen realizada por Hugo Dimas de un taxista quemado por senderistas (imagen n°2), la cual no forma parte de *Yuyanapaq* (pero sí del Banco de Imágenes), con la fotografía realizada por Manuel Vilca, que retrata a una campesina en una morgue llorando a su ser querido muerto (imagen n°3) y que sí forma parte de la exhibición. En esta última imagen no se logra observar el cuerpo –como sí ocurre en el caso de la imagen retratada por Dimas-, sino que sólo se aprecia la silueta moldeada y envuelta en telas blancas. Pero en ninguno de los dos soportes forma parte la imagen que captura la cabeza cercenada de Abel Malpartida.

Otro criterio de selección tiene relación con los niveles de trascendencia de la imagen. En un primer momento, la selección de fotografías se hace a partir de un listado de eventos: la quema de las ánforas en Chuschi, el caso Uchuraccay, el asalto a la hacienda Allpachana, la matanza de Ayaorcco y de Canayre, entre otros hechos. Pero luego, las curadoras decidieron que era más importante “[...] contar qué sentían, que pensaban y que pasaba con ellos [con las víctimas]; el miedo, la pena, la soledad y el terror. Esto fue lo que intentamos encontrar: los momentos que ellos vivieron [...]” (Mayu Mohanna, comunicación personal, 27 de noviembre de 2012). La gran mayoría de las fotografías expuestas en *Yuyanapaq* son inéditas. Esto se debe a que, como la misma fotógrafa las caracteriza, no son “fotografías abridoras”, según el lenguaje periodístico. Por lo mismo, no fueron publicadas en los medios de comunicación, ya que no eran capaces de “contar hechos”, es decir ‘la noticia’ por sí mismas. Las fotografías que componen *Yuyanapaq* se alejan de la lógica periodística, del evento noticioso y más bien buscan enseñar los sentimientos y sensaciones que experimentaron los sujetos que se encontraban inmersos en la violencia política.

Fotografías como las capturadas por Oscar Medrano, sobre el escape de los cuarenta y siete emmerretistas de la cárcel Castro Castro en julio de 1990, son mucho más susceptibles de ser enmarcadas en una lógica narrativa noticiosa, donde es necesario que una imagen describa un evento específico y ‘objetivo’ (imagen n°4 y n°5). En palabras de Mayu Mohanna hubo una crucial diferencia entre las fotografías de corte ‘informativo’, como aquellas realizadas por militares encubiertos que sólo usaban la cámara como un instrumento de captura de evidencia. Según la curadora, en esas fotografías “No [había] mucha composición. Si te das cuenta no ha desenfocado el fondo, no hay perspectiva, no hay un claroscuro, simplemente hay una necesidad de documentar lo ocurrido” (Mayu Mohanna, comunicación personal, 27 de noviembre de 2012). Diferente es el caso de las imágenes realizadas por otros fotógrafos, algunos de los cuales pudieron construir un artefacto visual capaz no sólo de dar cuenta de un hecho, sino de capturar la atención del espectador:

[...] en esa foto te vas a quedar un rato [...] mirando como quedaron las bancas [destruidas por una explosión], mirando a estas personitas que están aquí, ese tanque militar [...] es una fotografía que tiene composición, que tiene luz, que está encuadrada de una forma que te quiere contar un hecho periodístico y retiene más al espectador [...] (Mayu Mohanna, comunicación personal, 27 de noviembre de 2012)

Son fotografías que tienen la capacidad de ‘trascender’ el hecho fotografiado y convertirse en imágenes simbólicas con capacidad de condensar experiencias y sensaciones. Para explicar lo ‘trascendental’ de las imágenes, Mayu Mohanna ejemplifica con una fotografía realizada por Vera Lentz en la municipalidad de Huamanga (imagen n°6). Los familiares de campesinos y campesinas detenidas acudían a la municipalidad para denunciar la desaparición de sus seres queridos; “[...] estaban yendo con fotos carnet a denunciar la pérdida de sus familiares [...]” (Mayu Mohanna, comunicación personal, 27 de noviembre de 2012). Es en ese momento que Vera le pregunta a uno de ellos si puede fotografiar la foto carnet de su ser querido desaparecido. A pesar de ser una situación puntual,

[...] esta fotografía nos permite trascender el momento e imaginarnos que estas manos son parte de las de 67 mil personas que perdieron familia. Esta imagen empieza a estar en un nivel mucho más simbólico, y [...] se queda más fácilmente en nuestra memoria y nos toca más otro nivel, no racional, sino que a un nivel emocional (Mayu Mohanna, comunicación personal, 27 de noviembre de 2012).

Otra fotografía que permite comprender este criterio es una capturada por Medrano (imagen n°7). En ella se logra apreciar a un sujeto enrollando la imagen del presidente de la República Fernando Belaunde de entre los escombros de la municipalidad de Vilcashuamán, la cual quedó en ruinas luego de un enfrentamiento de cinco horas entre senderistas y la Policía en agosto de 1982. Más allá de mostrar las condiciones en que quedó el edificio del ayuntamiento, la imagen alude al estado de la política peruana en ese momento, representada con la fotografía del Presidente de cabeza. Simbólicamente la fotografía representa al país “cabeza hacia abajo”. Mayu Mohanna dice: “Nosotros no solamente contábamos la destrucción de este municipio, sino que además, estábamos en otro nivel contando que nuestro presidente estaba tratando de ignorar lo que estaba pasando, y en verdad estaba de cabeza” (comunicación personal, 27 de noviembre de 2012).

Yuyanapaq está llena de fotografías que buscan conectarse con el espectador en un nivel simbólico, trascendiendo los contextos coyunturales que las fotografías capturan. En este sentido, es el *punctum* de una fotografía el que produce el efecto de evocación. El *punctum* es definido por Barthes como “[...] esta herida, este pinchazo, esta marca hecho por un instrumento puntiagudo [...] pues *punctum* es también: pinchazo y también agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella despunta [...]” (1989: 58-59). Barthes ejemplifica con la evocación que le provoca una fotografía de Kertész. Se trata de una fotografía donde se retrata a un cingaro ciego conducido por un niño. Su atención se centra no tanto en el gitano, sino más bien en el paisaje capturado por la imagen, que le recuerda su paso por Europa del Este. Al igual que la evocación que ciertos elementos provocan en Barthes, la gran mayoría de las fotografías que componen *Yuyanapaq* tienen unidades que operan como *punctum*, gatillando recuerdos que los espectadores de la muestra tienen de la época de la violencia. Particularmente, la evocación se produce mediante elementos presentes en las imágenes, tales como una gasa, un cuerpo sin vida, la mirada de una mujer, los cuales son capaces de resumir, condensar y/o sugerir algún hecho o sentimiento relativo al pasado reciente. Finalmente, son elementos adquieren la propiedad de trascender los límites temporales y espaciales del evento inmortalizado, punzando y desencadenando una asociación de recuerdos.

Lo anterior nos acerca al problema existente al interior de la muestra fotográfica y con el que constantemente debe lidiar. Uno de los objetivos de *Yuyanapaq*, tal como fue enunciado en los dichos de Mayu Mohanna, era “ser el primer espacio de reparación moral hacia las víctimas”. Pero, al mismo tiempo, la muestra pretendía ser un espacio de enseñanza de los eventos ocurridos para aquellos que no vivieron en primera persona la violencia política. Esto genera una tensión referido a los distintos públicos y los objetivos asociados a cada uno ellos. Es, en un nivel más abstracto, el conflicto entre el valor documental, incluso educativo, y el valor afectivo-experiencial de las imágenes. Por ejemplo, el ejercicio de evocación de recuerdos por medio de fotografías apela a un nivel simbólico, que tiene sentido para personas que experimentaron vivencias relacionadas con los acontecimientos representados por las imágenes. Sin embargo, para quienes la violencia política fue una experiencia lejana, resulta improbable evocar recuerdos inexistentes. En este caso, las fotografías se limitan a su objetivo de crear un relato sobre los años de violencia política. Este último objetivo se desprende de las palabras pronunciadas por Lerner en el discurso de inauguración de *Yuyanapaq* en la Casa Riva-Agüero: “Al inaugurar esta muestra de documentos gráficos de la violencia, presentamos al país, para su conocimiento y para su reflexión, los rostros del sufrimiento y la prueba visible de las injusticias cometidas en nuestro país” (Discurso inaugural de la muestra *Yuyanapaq*, 9 de agosto de 2003). Las casi trescientas fotografías muestran a hombres, mujeres y niños inmersos en un mundo de violencia y muerte; son los “rostros del sufrimiento”, producidos por la indiferencia de la gran mayoría del país. De hecho, muchos de los comentarios de los cuadernos de visita permiten apreciar la indiferencia social de muchos peruanos. Enrique Espinoza, uno de los miles de visitantes de *Yuyanapaq* en la Casa Riva-Agüero, escribía: “Todos fuimos, en una u otra forma, culpables de esto, desde la tranquilidad de Lima no quisimos enterarnos de lo que pasaba. A todas las víctimas perdón” (Comentario de los cuadernos de visita a la muestra fotográfica *Yuyanapaq*).

Es por eso que la muestra, además de enseñar lo ocurrido, intenta generar la identificación de los visitantes con aquellos hombres y mujeres víctimas de la violencia, apelando a su sensibilidad moral. Lerner declaraba en el discurso inaugural que las fotografías que componen *Yuyanapaq* “[...] ofrecen un testimonio que ni siquiera la persona más insensible y tozuda debería atreverse a ignorar” (Discurso inaugural de la muestra

Yuyanapaq, 9 de agosto de 2003). Para este fin, la CVR decide hacer uso de la fotografía (como ninguna otra Comisión de Verdad Latinoamericana) como un soporte que permitiría provocar “[...] sentimientos de vergüenza y solidaridad nacional [...]” (Poole y Rojas 2012: 266).

Yuyanapaq no es neutral. A pesar de que constantemente hace referencia a la evidencia de la violencia que las fotografías hacen visibles, las mismas imágenes son usadas para suscitar la conmoción y así también concientizar al público sobre la violencia y sus daños. Esto último sería el mensaje connotado en la muestra fotográfica. La paradoja reside en que el mensaje connotado convive con el mensaje denotado (Barthes 1986: 15).

Más allá de los dilemas de Barthes respecto a la connotación y denotación de los mensajes de las fotografías y de los debates surgidos en torno a este tema, me interesa exponer la coexistencia de dos tipos de usos de la fotografía, expresado en los dos tipos de mensajes que se proyectan al visitante, debido a la existencia de, al menos dos tipos de públicos al que apunta la muestra.

Para Barthes, una de las características determinantes de la fotografía sería, al parecer, su capacidad de capturar la realidad sin transformarla. Cuando la fotografía es contemplada no sería necesario “[...] segmentar lo real en unidades y constituir estas unidades en signos sustancialmente diferentes al objeto que permiten leer: entre el objeto y su imagen no es en absoluto necesario disponer de un ‘relevo’, es decir, de un código” (1986: 13). Es esto lo que definiría el estatuto de la fotografía como un mensaje sin código: las fotografías que constituyen *Yuyanapaq* serían imágenes sobre las que no habría nada que decodificar. La fotografía de la campesina llorando sobre el cuerpo de un ser querido sin vida, cubierto de telas en la morgue, no sería otra cosa que lo que se muestra en la fotografía: una mujer que llora la muerte de un familiar.

Sin embargo, *Yuyanapaq* no se queda sólo en la exposición de situaciones trágicas: muertes, masacres, restos de coches-bombas, llantos de mujeres. Haciendo uso de las evidencias visuales, las fotografías buscan generar sentimientos de conmoción y desarrollar en los espectadores la empatía con las víctimas. La serie de fotografías no se limita sólo a lo denotativo, sino que también posee un mensaje connotativo, estableciéndose una convivencia contradictoria. De hecho, el mensaje connotativo de la fotografía se produce a partir del mensaje denotativo, sin código. Pero deja de lado el hecho de que las fotografías

“[...] al mismo tiempo que pueden decirlo todo, son incapaces de decir ni siquiera la cosa más insignificante. Porque no es la fotografía la que habla, sino la ideología, no es el texto, sino el contexto” (Beceyro 2003: 20). Las fotografías nos exponen ciertas situaciones determinadas, pero esas realidades que percibimos también nos provocan sentimientos, suscitados por medio de códigos, los que no son propios ni creaciones de las fotografías mismas, sino que son signos compartidos por una sociedad y que le dan sentido a la imagen. Los sentimientos que nos provoca una imagen denotativa son producto de signos que tanto fotógrafo como público comparten. Por eso es que para Poole y Rojas, “[...] el objetivo del proyecto de la CVR fue precisamente hacer que las fotografías dijeran *algo* y que lo dijeran en el registro sentimental de una memoria colectiva y nacional [...]” (2012: 272).

Pero no todas las fotografías tienen *punctum*. Parafraseando a Barthes, son varias las fotografías que pasan desapercibidas para nuestra mirada como si no hubiera *punctum* en ellas (Barthes 1986: 59). En el caso de *Yuyanapaq*, los *punctum* son usados para vehicular el mensaje connotado, usando denotativamente las imágenes; es decir, haciendo uso de la realidad y evidencia capturada en las fotografías elegidas. Por ello es que “Se buscaba que las fotografías ‘abrieran los ojos a la gente’, ‘hacerles ver’ lo que presumiblemente no han visto” (Poole y Rojas 2012: 272), poniendo ante la sociedad peruana “[...] la verdad irrefutable de los hechos experimentados por incontables seres humanos, la verdad de los acontecimientos sangrientos [...]” (Texto en el folleto de la exposición *Yuyanapaq* escrito por Beatriz Merino, Defensora del Pueblo). *Yuyanapaq* se construyó bajo la lógica de ser una exposición con una dinámica visual, que funcionaba más en términos de revelación que de reflexión (Poole y Rojas 2012: 272).

Pero el mensaje connotativo de *Yuyanapaq* no sólo se encuentra en los criterios de selección de las fotografías. También juega un rol fundamental el montaje de la exposición. En un primer momento, la muestra estuvo pensada para montarla en la Casa Riva-Agüero. Cuenta Mayu Mohanna que, cuando comenzaron a trabajar en el proyecto fotográfico, tuvieron la certeza de que la puesta en escena de la exposición “[...] no podía ser en una galería de arte, porque hay una gran cantidad de público peruano que no se siente que pertenece a una galería de arte y que iba a sentir que no estaba invitado” (comunicación personal, 27 de noviembre de 2012). Los dichos de Mohanna hacen mención a la distancia existente entre cierto grupo social y la tradición cultural de los museos, entendidos como

“[...] espacios de representación cultural, generadores de memoria e identidad y, por tanto, esferas de poder” (Borea 2006: 133). Los museos forman parte de la esfera pública y son instituciones que participan del debate que en ella se produce. En este sentido, cabe preguntarse qué tipo de representación cultural promueven los museos y qué sujetos se sienten identificados con las representaciones museográficas⁵¹. Tomando en cuenta que los museos participan del espacio público, se debe considerar la existencia de una pluralidad de esferas públicas debido a la “[...] diversidad de espacios de deliberación pública, así como de públicos [...]” (Cánepa 2006: 20). Esto nos obliga a fijarnos en “[...] las relaciones discursivas entre públicos distintos, [en] las condiciones de producción, circulación y consumo de los discursos –y [en] la legitimación de unos estilos discursivos como de los apropiados” (Cánepa 2006: 20). En el contexto peruano, existen ciertos grupos que, o no se sienten parte de o no están incorporados a, la esfera pública. Estos grupos son marginados del debate que se lleva a cabo en las varias esferas públicas existentes, lo cual está estrechamente vinculado al propio desarrollo e historia de la esfera pública del Perú, cuya aparición está ligada al surgimiento de la burguesía moderna y, por ende, muchas de sus características tienen coherencia con dicho grupo social y no con otros. En este sentido, la no pertenencia de un importante sector de la sociedad peruana (me refiero a indígenas, principalmente quechua-hablantes para este caso) se ve reflejada en su exclusión y desidentificación en las representaciones culturales que tienen lugar en los museos. Siguiendo lo anterior, ¿cómo hacer entonces que el sector social al cual se busca reparar simbólicamente a través de la muestra *Yuyanapaq* se sienta invitado? Por esta razón, el equipo curatorial termina optando por montar la exhibición en un espacio que no sea asociado a la cultura tradicional y burguesa de los museos.

Decidieron montar la exposición en la casona Riva-Agüero, cedida por la PUCP. La casa se encontraba derruida por la humedad y el terremoto del año 1950. Al momento de ser facilitada, la Universidad tenía en marcha un proyecto de restauración. Les proponen a las curadoras reparar sólo lo que ellas necesitaran para la exposición, “[...] con lo cual nosotros dejamos paredes restauradas completamente y otras destruidas, y hacemos esta metáfora de

⁵¹ Se debe tener en cuenta que los museos contemporáneos tienen su raíz en la institución decimonónica del museo moderno, que surge con la intención de representar a la nación por medio de las colecciones artísticas, logrando así generar la identificación de los ciudadanos y promoviendo su sentimiento de unidad y pertenencia (Miller y Yúdice 2004: 201-202).

país destruido, casa derruida: país en vía de reconciliación y reparación, y casa en reconstrucción o restauración. La casa en realidad fue parte de la puesta en escena” (Mayu Mohanna, comunicación personal, 27 de noviembre de 2012).

El estado de la casona fue usado para crear espacios que jugaran con el montaje de ciertas fotografías, las que adquirieron mayor prominencia. La conjugación entre fotografía y el estado de la casa le proporcionó un significado específico a ciertas imágenes expuestas. En la sala “Huaycan y Raucana” se puede observar una fotografía realizada por Víctor Torres en 1986. La fotografía fue producida, como bien lo dice el nombre de la sala, en la población de Huaycán⁵². La fotografía muestra una bandera de Sendero Luminoso ubicada en un cerro de la población que simbolizaba su presencia en ella. Sin embargo, más interesante que la fotografía es el montaje de la misma, pues se encuentra ubicada en un muro destruido, no reparado (imagen n° 8). El resto de las imágenes que constituyen la sala son imágenes captadas en la misma Huaycán, y en su vecina Raucana, y muestran a militares realizando acciones de patrullaje, detenciones de sospechosos de acciones ‘subversivas’ y la enseñanza a los niños de los símbolos patrios. Todas estas fotografías se encuentran ubicadas en muros reparados (imagen n° 9). El contraste en el montaje es evidente. Tomando en cuenta la metáfora planteada por Mohanna “casa derruida, país destruido; casa en reparación, país en vías de reconciliación”, la fotografía de la bandera de Sendero Luminoso representa la destrucción del país, mientras que la imagen de los militares enseñando a los niños los símbolos patrios representa la reconciliación y reconstrucción del país.

Reflexionar sobre el ingreso a la exposición es también interesante. El acceso se realizaba por la puerta de servicio que tenía la casona (ver imagen n° 10). Mohanna explicaba la propuesta de las curadoras de comenzar el recorrido fotográfico por la parte de atrás de la casona:

Es una casa que toda la parte de atrás es de abobe porque antiguamente ésta es la zona de la servidumbre [...] Para nosotros fue importante tener toda esta zona en abobe porque decidimos empezar a contar la historia por atrás, ya que las primeras fotos recopiladas del 80

⁵² Huaycán se funda en 1984 creada como comunidad urbana autogestionada, bajo el alero de organizaciones de izquierda. Se encuentra ubicada en el llamado Cono o población periférica al Este de Lima. Debido a su ubicación, cercana a la carretera central, Huaycán se transformó en un asentamiento al cual arribaban los desplazados, gente que huía de la violencia que arrasaba la sierra. Con la llegada de Sendero Luminoso a Lima, las poblaciones ubicadas a los alrededores de la ciudad (como Huaycán) trataron de ser captadas por el senderismo por su ubicación estratégica: los accesos a la ciudad capital.

hasta el 87 es sobretodo imágenes en la Sierra y en la selva. Entonces las escenografías de estas salas nos permitía hacer un paralelo entre una casa en la Sierra, paredes de abobe y pisos de tierra, olor a abobe, y las escenas donde ves las mismas casas, de las poblaciones andinas. Entonces, entrar por atrás para nosotros fue hacer un matrimonio entre las escenas, los escenarios o el contenedor y la imagen misma (comunicación personal, 27 de noviembre de 2012).

El montaje de la fotografía capturada por Oscar Medrano (imagen n°7) es interesante como ejemplo de este gesto curatorial. En la captura del recorrido virtual de la muestra se observa que en la sala n° 4, titulada “Inicio de la violencia”, se encuentra la fotografía de Medrano, donde se observa un hombre recogiendo el retrato del presidente Belaunde de entre los escombros del municipio de Vilcashuamán. El montaje de la fotografía se encuentra en una sala de piso de tierra, tal como las casas del campo peruano. La imagen está en un muro que ha sido restaurado; sin embargo, cubre gran parte de la pared, quedando casi oculta para el espectador. Pero llama la atención que uno de los muros que se encuentra al costado de la fotografía no ha sido restaurado, generando una continuidad con la fotografía, con las murallas destruidas del municipio (imagen n°11).

Hay varias otras salas donde se mantiene el juego de pisos de tierra y los muros de adobe a la vista del público. El objetivo de mantener algunos muros con el adobe a la vista y los pisos de tierra se debe a la intención de las curadoras de estimular la mayor cantidad de sentidos durante el recorrido: “Estamos convencidos que mientras más sentidos uses, incluso el olfato, más vas a meterte en el entendimiento del proceso nacional” (Mayu Mohanna, comunicación personal, 27 de noviembre de 2012). Se pretendía que el visitante percibiera el olor a tierra, tanto del piso como del adobe, trasladándose así, imaginariamente, a las casas que habitan los campesinos de los Andes.

La exposición no sólo se encontraba en salas con muros de adobe y pisos de tierra. A medida que el visitante se adentraba en la casona, penetraba en la casa propiamente tal, llegando a salones de pisos de azulejos y muros de mármol (imagen n°12). Para las curadoras el tipo de construcción les permitió anclar geográficamente, mediante una retórica visual y material, el conflicto armado interno. Mohanna dice: “[...] cuando ya estamos a esta altura de la casa estamos contando que está pasando en la costa y ya estamos en material noble, ladrillo y cemento” (comunicación personal, 27 de noviembre de 2012). El tipo de construcción de la casa escenifica lo que la CVR llama el “despliegue de la violencia” en el territorio peruano. Este intento por representar los espacios geográficos de

la violencia política por medio de los materiales usados en la construcción de la casa Riva Agüero, surgen nuevamente una serie de estereotipos comunes del imaginario peruano contemporáneo, específicamente del limeño. Pues, es ante todo para un espectador privilegiado que esta narrativa funciona de una manera más bien cómoda que problemática. Sólo a modo de ejemplo, los Andes peruanos no son sólo y únicamente adobe y piso de tierra, pero en la muestra se cuelan esos estereotipos al momento de hacer referencia a esos espacios geográficos.

Deborah Poole e Isaías Rojas dan cuenta de esta situación al analizar la sala “Caso Uchuraccay”. Para ambos autores, la fotografía de Vera Lentz del juicio en Ayacucho contra tres campesinos sindicados como culpables de la matanza de ocho periodistas y su guía en Uchuraccay (imagen n°13) tiene un gran parecido con una fotografía tomada por Martín Chambi a principios del siglo XX en un juicio contra unos campesinos cusqueños (imagen n°14). El paralelismo entre una y otra fotografía expone la continuidad de una tradición fotográfica, “[...] en la que las personas indígenas y rurales han carecido de voz en tanto ‘tipos’ raciales anónimos” (Poole y Rojas 2012: 278). Esta continuidad se manifiesta en la postura de los cuerpos de los campesinos acusados; sus cabezas gachas, al igual que la expresión de sus rostros frente a los jueces, son símbolos de sumisión. Lo interesante en este caso es “La persistencia de una estética indigenista en el vocabulario pictórico con que la CVR nos invita a ‘reconocer’ el sufrimiento’ [...]” (Poole y Rojas, 2012, p. 279), debido a que existe una elección fotográfica, resultado de un proceso de búsqueda, que tiene impacto en la representación de la víctima, y en este sentido en el ejercicio de reconocimiento de las víctimas en tanto víctimas y en la construcción de una memoria colectiva y nacional.

Respecto de otras las salas que componen la exposición hay algunas que merecen atención especial para efectos de esta tesis. Hay varias salas que hacen referencia a casos emblemáticos, entre las que se encuentra la sala titulada “La tragedia ayacuchana”. En ella se agrupaban fotografías que presentaban algunas de las matanzas ocurridas en la sierra, como la matanza de Socos, de Pucayacu, de Lucanamarca y Accomarca. En aquellos sucesos principalmente fueron víctimas campesinos quechua-hablantes, sin distinción de género ni grupo etario. Otras dos salas recuerdan los hechos sucedidos durante la toma del pueblo de Juanjui (departamento de San Martín) a manos del MRTA, y la emboscada

militar a una importante columna emerretista en la localidad de Molinos (departamento de Junín). Pero llama la atención la sala denominada “Tarata”. En ella se exponen fotografías que muestran la destrucción dejada por un coche-bomba detonado en el distrito acomodado de Miraflores –Lima- el 16 de julio de 1992. La importancia de Tarata queda de manifiesto en el texto explicativo de la sala: “La noticia impactó en todo el país. Pero además, Tarata marcó un punto de quiebre: por primera vez, los sectores medio y alto de Lima sintieron en carne propia los efectos de un conflicto armado que durante doce años había segado las vidas de miles de peruanos en el interior” (Extracto del texto explicativo de la sala 24 de la exposición *Yuyanapaq* en la Casa Riva Agüero).

Pensar en Tarata como hito de memoria es interesante. La violencia en Lima se había desplegado antes de aquel 16 de julio de 1992. Es lo que muestra la sala 19, titulada “La crisis extrema”, donde se exhiben fotografías capturadas en Lima de varios hechos violentos ocurridos en la ciudad. Ejemplos de ello son una explosión ocurrida en el centro del distrito de San Isidro; detenciones universitarias en la vía pública; las operaciones de rescate luego de una explosión de un coche-bomba en la avenida Argentina, el trabajo de la Policía desactivando una bomba dejada por el MRTA en la plaza Mayor de Lima (imagen n°15), entre otras imágenes. Sin embargo, Tarata se percibe como el “punto de quiebre”. Cabe señalar como anécdota (bastante ejemplificadora de esta forma de significar lo ocurrido el 16 de julio de 1992) que donde ocurrió el atentado de la calle Tarata hoy se erige un monumento en memoria de las víctimas (imágenes n°16 y 17). En una de las dos placas que se encuentran en el monumento se lee la siguiente frase “Aquí nació un Perú unido y solidario por la paz” (imagen n°18)⁵³. Es posible percibir en el mensaje la significación entregada a la explosión del coche-bomba en Tarata: se entiende como el evento que marcó un antes y un después en el conflicto armado interno (“Aquí nació”). La importancia de la sala Tarata en *Yuyanapaq* cobra sentido en la experiencia de los limeños, y más propiamente en la experiencia de los limeños de clases acomodadas, que habitan o transitan cotidianamente el distrito de Miraflores o semejantes zonas de la ciudad. Lo problemático

⁵³ El monumento a las víctimas de la explosión del coche-bomba en la calle Tarata está bajo la administración de la Municipalidad del distrito de Miraflores. Cabe mencionar que en relación con este monumento no han faltado las discusiones. Una de ellas tiene relación con la restauración del monumento, su transformación en una pileta de agua y la placa que exalta el nombre del alcalde a cargo de la municipalidad en ese momento. Es interesante leer el pequeño texto escrito por Víctor Vich *Batallas por la memoria V: Alcalde de Miraflores se apropia de la paternidad del monumento a las víctimas de Tarata*. Ver: <<http://micromuseo-bitacora.blogspot.com/2010/06/batallas-por-la-memoria-v-alcalde-de.html>>

es que menosprecia y banaliza otras muchas experiencias de violencia ocurridas tanto en la misma ciudad de Lima, y más grave aún en otras ciudades y pueblos de los Andes peruanos.

Las últimas dos salas a las que me referiré son la sala “Homenaje a las víctimas” y “Testimonios”. La primera sala (imagen n°19) se encuentra ubicada en el centro del recorrido, en un patio interior de la casona. Visto desde arriba, pareciese ser el corazón de la muestra debido a su ubicación en el plano (ver imagen n°10). Las imágenes que se encuentran en esta sala muestran a una serie individuos en diversas situaciones, representándolos como víctimas del conflicto armado. Entre algunas de las fotografías se puede observar un hombre abrazado a un ataúd, una mujer asháninka amamantando a su hijo luego de ser liberados de un campamento senderista, un grupo de niños haciendo guarda al cuerpo de un compañero de colegio asesinado por Sendero Luminoso (imagen n°20). Hay otras fotografías expuestas en esta sala que ya han sido presentadas, como la imagen donde se observa una mujer llorando el cuerpo de un ser querido cubierto por telas blancas (imagen n°3) y la fotografía de unas manos sosteniendo una fotografía de carnet de su familiar (imagen n°6). Entre las fotografías que componen la sala se encuentran dos imágenes algo problemáticas. Una de ellas muestra a una pareja de campesinos siendo detenidos por soldados del ejército por ser presuntos senderistas (imagen n°21). Ambos declararon haber sido reclutados a la fuerza por Sendero Luminoso. La segunda fotografía nos muestra un niño de menos de ocho años capturado por ronderos campesinos por ser mensajero de Sendero Luminoso (imagen n°22). El niño dice haber sido obligado a cumplir labores de mensajero desde los cinco años. A pesar del accionar, tanto del niño como de la pareja de campesinos, en ambos casos se apela al hecho de haber sido “obligados” a prestar servicios al partido. Estas situaciones son puestas de manifiesto en los rótulos de ambas fotografías. Es esa situación la que los convierte en víctimas y no victimarios, justificando su incorporación en una sala como “Homenaje a las víctimas”.

La condición de víctima es un tema a discutir en el caso peruano y que se refleja en *Yuyanapaq*. Legalmente la denominación víctima, según la tipología usada por el Registro Único de Víctimas⁵⁴, corresponde a “[...] personas fallecidas, personas desaparecidas, miembros de las fuerzas del orden, integrantes de los comités de autodefensa y autoridades

⁵⁴ El Registro Único de Víctimas es un listado elaborado por el Consejo de Reparaciones (órgano estatal encargado de la elaboración del registro), donde se incluyen los nombres de las personas que han sido acreditados como víctimas del conflicto armado y que pueden acceder a beneficios estatales por su condición.

civiles, quienes sufrieron tortura, quienes sufrieron lesiones graves, quienes sufrieron violación sexual y familiares de las personas muertas y desaparecidas entre 1980 y 2000 [...]” (Ulfe 2013: 45). En esta caracterización los militantes de grupos alzados en armas quedan excluidos, a pesar de casos donde se les sometió a torturas y/o haber sido asesinados por miembros de las Fuerzas Armadas al interior de cárceles o cuarteles militares, como es el caso de la matanza de los penales. La caracterización realizada por el Estado “[...] no permite las zonas grises, ya que define con claridad quiénes son considerados víctimas para el Estado [...]” (Ulfe 2013: 79). Lo problemático se haya en que la condición de víctima se construye en oposición al sujeto victimario, creándose “[...] una polaridad con la imagen del perpetrador” (Ulfe 2013: 45).

El Estado, al reconocer a una persona como víctima, reconoce el despojo de su ciudadanía. En este sentido, la reparación no es más que la recuperación del derecho de ciudadanía. Parte del trabajo de *Yuyanapaq* es invitar a que el resto sociedad reconozca que estas personas fueron víctimas del conflicto armado interno y que ello ocurrió porque otras personas violaron su condición de ciudadanos. Es por eso que la muestra pretendía humanizar la violencia, exponiendo los “rostros del sufrimiento” e ir más allá de las cifras presentadas.

Pero si la categoría de víctima es construida en oposición al victimario, éstos últimos no pueden ser humanizados. Deben seguir siendo victimarios, “terroristas”. Como ejemplo cabe referirse al caso de una fotografía de Vera Lentz en donde captura a uno de los líderes emerretistas con su pareja e hijo (imagen n°23), fotografía que no se encuentra en exposición en *Yuyanapap*⁵⁵. La pareja de encapuchados son Néstor Cerpa Cartolini, líder del MRTA, con su esposa Nancy Gilvonio. La fotografía fue tomada en un campamento emerretista al que Vera Lentz tuvo acceso. La imagen ilustra el nivel de confianza que la fotógrafa logró con el sujeto retratado. Para Mohanna en la fotografía de Lentz se pueden observar:

[...] muchos otros niveles de reflexión; tienes una esposa, un hijo, un campamento. Sin embargo, porta armas. Digamos que tiene un relato, una cercanía increíble para ese momento, entre el reportero gráfico y él [Néstor Cerpa]. Nosotros no la ponemos en *Yuyanapaq*. [...] porque finalmente humaniza. Claro que es un ser humano. Sin duda. Pero

⁵⁵ La fotografía sí se encuentra en un libro que contiene las imágenes de *Yuyanapaq*, editado por la CVR y el Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

nuestra intención no era mostrar el dolor de ellos, ni a él como padre de familia, sino el de las víctimas [...] (comunicación personal, 27 de noviembre de 2012).

La postura de Mohanna expresa la dicotomía antagónica de una parte de la sociedad peruana frente a un grupo de actores del conflicto armado interno; Cerpa no puede ser considerado víctima, a pesar de haber terminado sus días ejecutado extrajudicialmente en la embajada de Japón⁵⁶. Su militancia pesa por sobre cualquier otro rol que haya tenido en su vida (de hijo, hermano, padre, pareja, etc.). De hecho, en *Yuyanapaq* sí se encuentra una fotografía suya, pero como comandante Tito, liderando la toma de rehenes de la embajada de Japón (imagen n°24). La decisión de elegir una fotografía por sobre otra responde a ciertos criterios y opciones de la curaduría, los cuales tienen impacto en el relato que la muestra va narrando al público. En este caso puntual, no se trata de victimizar a Cerpa. La elección de la fotografía del comandante Tito en la toma de la embajada de Japón, en desmedro de la fotografía de Cerpa en su faceta de padre y esposo, tiene sentido dentro del relato de la muestra fotográfica que se busca enseñar al público.

La segunda sala que considero pertinente comentar es la sala “Testimonios”. En ella se encontraba una serie de fotografías de cédulas de identidad de víctimas del conflicto armado. Para Mohanna, este formato jugó un rol importante en Latinoamérica como herramienta de prueba de la existencia del sujeto desaparecido. Así queda reflejado en los carteles creados por los familiares de detenidos desaparecidos que salían a protestar contra las dictaduras militares en Chile y Argentina. Haciendo uso de seis fotografías elegidas, las curadoras intentaron crear un “universo de víctimas”, pretendiendo representar a las 69.000 víctimas. La selección incluía un estudiante universitario, un campesino, un policía, una ama de casa, un alcalde, un profesor y un dirigente popular (imagen n°25). Las fotografías iban acompañadas de testimonios en audio, los cuales generaban un murmullo disonante de voces al ingresar a la sala, que sólo se hacían inteligibles al acercarse e inclinarse frente a las fotografías, debido a que el sonido provenía de la parte inferior de los cuadros sobre los que se exponían las fotografías.

⁵⁶ Néstor Cerpa lideró la toma de rehenes de la embajada de Japón el 17 de diciembre de 1996. La embajada será liberada el 22 de abril de 1997, en la operación que recibió el nombre de Operación Chavín de Huantar. Los emerretistas fueron ejecutados extrajudicialmente, posterior al ingreso del Ejército peruano y la liberación de los rehenes. Actualmente esta causa se encuentra en investigación.

Mohanna hace hincapié en el cuidado que adoptan para escoger las fotografías expuestas en esta sala. La selección responde a una perspectiva clara, específica, e incluso intransigente, no dando cabida a una problematización de la tipología de víctima. Cierra filas con una de las visiones sobre la contextualización histórica del conflicto armado interno, expresada en el IFCVR, que otorga toda la responsabilidad política y homicida a la decisión política de Sendero al declarar la guerra al Estado peruano, en detrimento de la contextualización histórica que explica su génesis/emergencia.

Otro gesto tiene relación con las características arquitectónicas del salón escogido para montar la sala “Testimonios”. El salón en cuestión estaba revestido de mármol, material que fue disimulado cubriendo los muros con telas blancas. El mármol, a pesar de no lucirse, reflejaba la luz del sol, entregándole luminosidad a la sala. Además, la magnificencia del material noble en la habitación, le proporciona importancia a la sala y al contenido que trata. Tal como dije anteriormente, el recorrido plantea una retórica material. En la casa Riva Agüero se camina desde la edificación en adobe hacia salones construidos de mármol y maderas finas; desde el material pobre hacia los más caros y exclusivos, que revelan riqueza y jerarquía social. En este caso, la ubicación de una sala como “Testimonios” en un salón majestuoso como ese no hace otra cosa que no sea cederle su sublimidad tanto a los rostros de las víctimas como a sus historias.

Respecto de los audios de la sala, Mohanna comenta que la acción de acercarse para poder escuchar los relatos, de pegar el cuerpo a la fotografía y reclinar la cabeza es una forma de relacionarse con la víctima (comunicación personal, 27 de noviembre de 2012), la cual adopta ciertas características específicas. El acto de inclinación de la cabeza termina por convertirse en un gesto de reverencia de parte del espectador hacia las víctimas, inclinando su cuerpo en señal de respeto –simbolizando el reconocimiento social-, estimulado a partir del deseo del visitante por escuchar los testimonios que suenan cacofónicamente al ingreso de la sala.

Después de un año y cuatro meses de exposición en la Casa Riva-Agüero, la Pontificia Universidad Católica del Perú decidió cerrar la exposición⁵⁷. Por un par de meses, *Yuyanapaq* se retiraba a las bodegas de la Defensoría del Pueblo, albacea de todo el trabajo desarrollado por la CVR. Será sólo un retiro temporal, ya que el 20 de julio de 2006 la

⁵⁷ Cabe mencionar que fue la Universidad la que costó los gastos de la muestra.

muestra se reinauguraba en el sexto piso del Museo de la Nación, lugar donde se encuentra en exhibición hasta el día de hoy. Constantemente se han firmado convenios entre la Defensoría del Pueblo y el Ministerio de Cultura, institución de la que depende el Museo de la Nación. El último acuerdo se firmó en diciembre de 2013, estableciendo que la muestra se mantendrá abierta hasta el año 2026.

El montaje en este nuevo espacio de exhibición, debido a las características del lugar, no tiene el mismo tipo de retórica material. Los muros de cemento del Museo no se encontrarán revestidos. Sin embargo, persistirá en el montaje la lógica víctima-céntrica presente en la Casa Riva-Agüero.

Ulfe plantea que desde la institucionalidad estatal el ser y sentirse víctima implica la conversión del sujeto en un rezago de la violencia (Ulfe 2013: 79). Esto es constantemente percibido a lo largo de la muestra fotográfica y de los montajes, los cuales pretenden generar una empatía entre los visitantes y los sujetos representados desde la condición de víctimas de éstos. Es decir, los sujetos que allí son expuestos adquieren protagonismo en tanto víctimas (aunque en algunos momentos del relato se exponen sus luchas contra la violencia, pero no es el rol que prima a lo largo de la exposición). En este sentido, tomando en cuenta uno de los objetivos primordiales de *Yuyanapaq*, el “gesto de dignificación pública a las víctimas” se realiza primordialmente desde su reconocimiento como víctimas.

Una de las construcciones más elocuentes de la víctima que hay en el Museo de la Nación, tiene relación con una fotografía a Óscar Medrano a uno de los sobrevivientes de la matanza ocurrida en Santiago de Lucanamarca (imagen n°26). Edmundo Camana, oriundo de Huancasancos, arribó a Lucanamarca el fatídico día de la masacre. Debido a la serie de golpes con hachazos perpetrados por senderistas, Camana quedó inconsciente. Luego de despertar de su estado de inconciencia, Camana logró escapar a Huancasancos, desde donde fue trasladado al Hospital de Ayacucho, debido a la gravedad de las heridas que presentaba. Es en ese lugar donde Medrano se encuentra con Camana. El fotógrafo decide retratar a Edmundo, buscando graficar la violencia de la que éste había sido víctima⁵⁸.

⁵⁸ Después de veinticinco años Óscar Medrano supo que el nombre real del sujeto a quien retrató era Edmundo Camana y no Celestino Ccente, nombre que en primera instancia le dio el campesino al fotógrafo. La razón esgrimida para cambiar su nombre, como también para no ir a testificar ante las audiencias públicas de la CVR, fue el miedo a represalias y el desamparo del Estado en localidades apartadas de las grandes ciudades.

La fotografía de Medrano es considerada como una “ancla de memoria”. El concepto fue acuñado por Carlos Iván Degregori y apunta a los niveles trascendentales que puede contener una imagen. Desde una mirada alegórica, se considera que ciertas fotografías pueden desbordar el acontecimiento fotografiado, convirtiéndose en imágenes icónicas de la violencia, socialmente reconocidas y capaces de “anclar” la memoria social de la violencia en una(s) imagen(es) en particular. Es importante señalar que el “ancla de memoria”, en este caso, no es cualquier fotografía. Es una imagen que expone el rostro de una víctima.

En relación con el montaje de la imagen, el protagonismo de la herida es innegable. Tanto el tamaño de la imagen en la exposición como la ubicación otorgada se condicen con el protagonismo que el retrato posee. En el montaje del Museo de la Nación, la fotografía de Medrano no se encuentra al interior de una sala, sino que es un espacio en sí mismo (imagen n°27). Su ubicación permite que sea vista desde distintos puntos del recorrido, sobre todo debido a la existencia de múltiples pasillos, los cuales proporcionan ángulos que permiten la visibilidad del retrato de Camana. Es por eso que pareciese que el retratado mira al visitante durante todo su recorrido, trascendiendo los límites de las salas y convirtiéndose en un “telón de fondo”, provocando una sensación envolvente.

Pero Camana sólo mira con un ojo, ya que el otro se encuentra tapado con una gasa, ocultando la herida provocada por el machete. Cabe señalar que Medrano registró el rostro de Edmundo sin vendaje (imagen n°28), fotografía que fue publicada por la Revista Caretas en el año 1983. Pero el equipo fotográfico de la CVR prefirió mostrar un Edmundo con vendaje. Para las curadoras no era necesario mostrar la herida, porque la mirada de Edmundo con un solo ojo era suficiente: “[...] nos tocaba mucho más; nos interpela con su mirada, con este dolor tan profundo en su mirada, ese enojo en su mirada, más que verlo tan así, tan poco empoderado, tan frágil. Entonces, preferimos un Celestino Ccente mucho más digno” (Mayu Mohanna, comunicación personal, 27 de noviembre de 2012).

Más allá de la dureza de la mirada de Camana, no puede pasar desapercibido la exaltación del vendaje como un artefacto que subraya la agresión sufrida por el campesino. A pesar de que la herida no se expone explícitamente, el vendaje insinúa su presencia a través de la ausencia. La sola existencia del vendaje nos enrostra la agresión sufrida por el campesino huancasancino, agresión que le otorga la condición de víctima.

Por último, el vendaje del retrato de Edmundo pareciera rebasar los límites de la fotografía, fundiéndose con los muros de telas ubicadas alrededor de la imagen (imagen n°29). Para las curadoras, más que la gasa que cubre la herida de Edmundo, estos muros de telas representaban los vendajes de la sociedad peruana (Mayu Mohanna, comunicación personal, 27 de noviembre de 2012), convirtiéndose en artefactos metafóricos de la violencia, manifestando nuevamente la perspectiva víctima-céntrica en la exposición.

En este sentido, no se puede obviar el impacto de la perspectiva víctima-céntrica, en relación con el reconocimiento de los sujetos afectados, que principalmente son campesinos y campesinas quechua-hablantes. Si la reparación se basa en el reconocimiento de la ciudadanía arrebatada, en este caso el reconocimiento parte de la base de la exposición de los sujetos como víctimas. Es así como la reparación se realiza a partir del reconocimiento de la degradación sufrida por los individuos; es decir, los campesinos adquieren reconocimiento social sólo desde (y luego de) su condición de víctimas. Javier Torres dice: “El campesino no es un ciudadano en esa muestra. Es una víctima” (comunicación personal, 15 y 20 de noviembre de 2012). Torres es más crítico y declara que en la muestra prima un criterio estético, que tiene como objetivo impactar a los visitantes, pasando a un segundo plano el proceso de reconocimiento. Para Torres el uso de las imágenes de las víctimas busca mostrar las consecuencias y los niveles de violencia:

Las víctimas campesinas siguen siendo un montón de cadáveres sin nombre y eso para mí es inaceptable. Esa es la visión desde fuera. El campesino siempre termina como fuera de la historia y no es ciudadano. Esa es mi impresión. O sea, si tú tienes la pila de muertos de Pucayacu [imagen n° 30], esa foto horrorosa y tú tienes una lista de muertos de Pucayacu, pones los nombres de la gente de Pucayacu al costado [en un rótulo]. Eso es lo que yo esperarí. Claro, me van a decir es que no va a tener el mismo efecto. ¡Me importa un bledo que no tenga efecto! Este era un proyecto de la Comisión de la Verdad y la gran demanda de las víctimas era reconocimiento. Ya pues, dame un lugar en esta historia (Javier Torres, comunicación personal, 15 y 20 de noviembre de 2012).

En varios casos, este criterio estético se hace presente en la muestra, cruza la exposición fotográfica, y permea la narración histórica. El problema se produce en algunos casos, cuando el criterio estético puede generar silencios en el relato, obviando elementos de la historia. La manifestación del criterio estético más bien es la expresión del locus de enunciación. La preeminencia, aunque ocasional, de criterios estéticos en la elección de ciertas fotografías que son parte de *Yuyanapaq* y revela una mirada desde una posición

superior. Los criterios estéticos nos presenta el perfil educado del equipo curatorial, como también de los pactos sociales, como miembros de ciertos grupos sociales. Es en estos pequeños elementos, apuntado por Javier Torres, que se vuelven a delatar las continuidades históricas inconscientes de discriminación cultural, y que irían en sentido contrario a los propios objetivos del IFCVR. ¿Cuál es el límite de lo estético? ¿En qué punto es dónde lo estético comienza a hacer uso de las fotografías para su propio interés? Torres dice: “Hay cosas que no se pueden mostrar porque es demasiado. Pero, por qué mostrar entonces a un campesino muerto y no a María Elena Moyano dinamitada. Por qué hay esa diferencia” (comunicación personal, 15 y 20 de noviembre de 2012). ¿Por qué es posible la exhibición de una fotografía como la capturada por Julio Pérez de las víctimas de Pucayacu y no de los cuerpos cercenados de las víctimas de Tarata? Los cuerpos apilados en el camión, luego de una exhumación de una fosa clandestina, constituyen una imagen que expone la brutalidad y degradación humana a la que fueron sometidos los campesinos ayacuchanos. Pero en *Yuyanapaq* estos cuerpos no son más que una evidencia de la tragedia, impactando al público con la violencia con que debía lidiar diariamente la población

Lo anterior se liga con otro punto polémico de *Yuyanapaq*, que tiene relación con el público objetivo de la muestra. ¿A quién le habla *Yuyanapaq*? A pesar de intentar ser un acto de reconocimiento hacia las víctimas, no necesariamente les habla a ellas. Las fotografías y la narración que con ellas se construye tienen de una u otra forma un sentido pedagógico. La gran mayoría de los peruanos no ha leído más que extractos del Informe Final o el *Hatun Willakuy*⁵⁹. Es por eso que *Yuyanapaq* se convierte en la primera entrada para muchas personas que no conocieron la época de la violencia. Pero a las víctimas de la violencia no es necesario contarles lo que ocurrió, como tampoco sensibilizarlos con lo sucedido. Como lo dice uno de los comisionados de la construcción del Lugar de la Memoria, “[...] las fotos revelaron al mundo limeño las atrocidades que no había vivido, pero que ocurrieron” (Javier Sota, comunicación personal, 22 de noviembre de 2012). Sota señala un punto central, y que también ha sido apuntado por el historiador Ponciano del Pino. *Yuyanapaq* “Está pensada para un sector de la ciudad que se resistía y se resiste a ver” (Ponciano del Pino, comunicación personal, 18 de diciembre de 2012). Por lo tanto, se puede decir que la muestra en cuestión no tiene como público principal a las víctimas de la

⁵⁹ *Hatun Willakuy* es la versión resumida del Informe Final de la CVR.

violencia, sino a la sociedad civil, y sobre todo aquellos que no experimentaron el conflicto armado. Lo anterior se relaciona con la crítica esbozada por Yúber Alarcón, abogado de la Asociación Pro Derechos Humanos, quien da cuenta del poquísimo contacto de la muestra fotográfica con las comunidades más afectadas por la violencia. Señala que esta se expuso temporalmente en las capitales de los departamentos, además de exhibirse de forma permanente en Lima, y no en las comunidades y pueblos de los Andes: “[...] hubiese sido interesante que esta exhibición llegue directamente a los afectados y que los propios afectados puedan observar y conocer esta exhibición [...]” (Yúber Alarcón, comunicación personal, 6 de diciembre de 2012).

Geográficamente, la violencia política tuvo lugar mayoritariamente en las regiones de la sierra sur central peruana, concentrándose en el departamento de Ayacucho. Esto no significa que no hayan existido eventos en otros departamentos o ciudades. La ciudad de Lima y sus alrededores registran pocas víctimas (imagen n°31). Es por eso que, para la gran mayoría de los limeños, la violencia que retrata *Yuyanapaq* es la de “[...] un país que no conocen. [...] es el retrato de una realidad ajena a la mayor parte de los visitantes de esta exhibición” (Pedro Alayza, comunicación personal, 11 de diciembre de 2012). Alayza, comisionado para la construcción del Lugar de la Memoria, reconoce que hay eventos como Tarata u otros que tuvieron lugar en Lima, pero fueron “la cola del periodo” –según la expresión de Alayza- porque la gran mayoría de los hechos ocurrieron en Ayacucho, en Huancavelica u otras localidades. Los capitalinos sólo se enteraban de lo ocurrido a través de algunas fotografías adjuntas a alguna breve noticia que aparecía en los diarios nacionales. La ajenidad de unos sujetos frente a la experiencia sufrida por otros es un punto central tanto si analizamos la exhibición como si nos referimos más genéricamente a la violencia política y sus memorias. Cruza el tratamiento social frente al problema de la violencia y se arrastra desde la discriminación de la que son víctimas los campesinos quechua-hablantes de la sierra sur central peruana (como también por otros grupos étnicos en Perú). Es esa brecha en relación con la solidaridad social la que busca acortar *Yuyanapaq*, provocando en los limeños empatía con las víctimas, valorando el sufrimiento de los otros, e impulsando reconocimiento desde los ilesos de la violencia política hacia el sector damnificado.

Yuyanapaq no ha estado exenta de críticas. Se han criticado sus criterios de selección de fotografías, su relato visual, su montaje. Pero por sobre todo, en *Yuyanapaq* persiste una corriente de continuidad histórica, como ocurre con los cuerpos de las fosas de Pucayacu, en donde los sujetos son expuestos como víctimas, sin nombres, sin identidad, sin voz. Se presenta un sujeto pasivo, colmado de sufrimiento, y que sólo obtiene reconocimiento cuando el ciudadano “histórico” del Perú “[...] le restaura la voz –o la historicidad- [...]” (Poole y Rojas 2012: 279). Esta verticalidad del reconocimiento se condice con los actos de “ver y reconocer”, acciones que ejercitan los espectadores de *Yuyanapaq*, y que “[...] supuestamente restaura la dignidad de las personas que (se supone) carecieron de ella antes de encontrarse con nuestra mirada” (Poole y Rojas 2012: 279). Pareciera ser necesario que quienes históricamente han gozado de la ciudadanía “ontológica” reconozcan a las víctimas como iguales y como sujetos despojados de derechos. Esto iría en contra del intento de la exposición de generar una conciencia moral y sujeto colectivo, que supere los eventos violentos y los remantes coloniales. Esa es la dualidad que convive en *Yuyanapaq* (y no sólo en la exhibición, también ocurre en el Informe Final –según lo visto con anterioridad- y actualmente en el Lugar de la Memoria), fenómeno que busco exponer como problemático, apuntando a sus tensiones, y a la necesidad de reflexionar y enfrentar estos problemas histórico-culturales de la sociedad peruana.

2. “... pues hay muertos y muertos”: el memorial El Ojo que llora y el proyecto Alameda de la Memoria

En la mañana del 21 de septiembre de 2007 la Corte Suprema de Chile aceptó la solicitud de extradición de Alberto Fujimori, luego de casi dos años de procesamientos y apelaciones judiciales desde el arribo del ex presidente al vecino país. La reacción de los fujimoristas en Perú, contra la decisión de la Corte Suprema de Justicia chilena, no se hizo esperar. La noche del domingo 23 de septiembre el monumento memorial llamado El Ojo que Lloro fue atacado por alrededor de veinte sujetos, quienes ingresaron por la fuerza al parque que alberga la escultura y maniataron al vigilante. El memorial sufrió destrozos en su piedra principal y varias de las piedras más pequeñas que conforman un laberinto, las que resultaron pintadas de color naranja, símbolo de los fujimoristas.

El memorial el Ojo que Lloro no ha estado excepto de polémicas. Se ha convertido en uno de los espacios icónicos de los debates sobre memoria en el Perú. Su nacimiento se encuentra relacionado con la exposición *Yuyanapaq* y motivó el surgimiento del proyecto memorialístico Alameda de la Memoria, el cual se vincula con la donación de dineros para el museo de memoria Lugar de la Memoria de Lima.

Cuando Lika Mutal, autora del memorial El Ojo que Lloro, recorrió la muestra fotográfica *Yuyanapaq*, decidió aportar al proceso de reconciliación construyendo un espacio que invitase a reflexionar sobre lo que había ocurrido en el país. Mutal consideraba que, a pesar de lo innegable de las fotografías de la muestra y de lo contundente de los datos entregados por el Informe Final de la CVR, se generó una discusión bastante ofensiva, específicamente en relación con la cantidad de víctimas que produjo el conflicto armado interno (cifra que se encuentra hasta el día de hoy en discusión). Es por eso que Lika decide “[...] hacer una obra de arte que muestre lo que ha pasado, sin necesidad de explicar[lo]” (comunicación personal, 29 de noviembre de 2012), sobre todo intentando hacer evidente la cantidad de víctimas que la violencia política dejó⁶⁰.

El memorial está constituido por una piedra central que Lika halló recorriendo la localidad de Paracas en el norte de Perú. Decidió esculpir la piedra como una representación de la Pachamama, quien llora por lo que sus hijos se han hecho a otros. Y realmente llora, ya que Mutal incrustó una piedra más pequeña en la piedra mayor, de la que emana un delgado flujo agua como si fueran verdaderas lágrimas (imágenes n°32 y 33). El memorial también contiene once circunferencias, formadas por pequeñas piedras que rodean la piedra central, construyendo un verdadero laberinto (imagen n°34 y 35). En cada una de ellas se encuentran grabados los nombres de las víctimas, su edad y fecha de muerte (imagen n°36).

Tanto la iniciativa de la construcción del memorial como su financiamiento tuvieron un origen privado⁶¹. Fue también la primera etapa de un proyecto mucho más grande llamado “Alameda de la Memoria”. Bajo el argumento de impulsar dicha iniciativa surge la agrupación Caminos de la Memoria, asociación civil, privada y voluntaria que agrupa a

⁶⁰ Esta entrevista de Lika Mutal no fue concluida.

⁶¹ “[...] entre los donantes que financiaron el monumento se cuentan Ferreyros, Grana y Montero, Cementos Pacasmayo, Asociación Atocongo, Unicón, Química Suiza, Tekno, así como el propio Luis Longhi, encargado del diseño de la Alameda de la Memoria, y la propia Mutal. Participó también en la financiación inicial la Municipalidad de Jesús María [...]” (Moraña 2012: 190). Las donaciones consistieron tanto en dinero como maquinaria y mano de obra.

activistas de derechos humanos, científicos sociales, artistas; todos ligados a la promoción de la memoria y el respeto a los derechos humanos.

La importancia de analizar el memorial El Ojo que Lloro, como parte de esta tesis, se fundamenta en dos razones. Una de ellas es la relación que tiene este memorial con la propuesta de construcción de un museo de la memoria. Como señalé más arriba, El Ojo que Lloro es el germen del proyecto Alameda de la Memoria. Es importante consignar que los promotores de este proyecto fueron quienes consiguieron la donación para edificar el actual Lugar de la Memoria: “El proyecto original era la Alameda de la Memoria en el Campo de Marte” (Javier Torres, comunicación personal, 15 y 20 de noviembre de 2012). La segunda razón se refiere a uno de los temas más problemáticos y potentes que se han puesto en discusión en el Perú, y que ha tenido al memorial El Ojo que Lloro en el centro de atención: la existencia de “víctimas puras” v/s “víctimas impuras”. No incursionaré tan detalladamente en la pieza artística desde un análisis estético⁶². Más bien, me referiré al impacto de la discusión política y de memoria que el sitio ha desatado.

Rosario Narváez, miembro de la Asociación Pro Derechos Humanos (APRODEH), cuenta que Lika Mutal siempre ha planteado que El Ojo que Lloro es un espacio para salir del dolor que enseña la muestra *Yuyanapaq*. Es un intento por crear un espacio para pensar, reflexionar y meditar. Se trataba de construir un espacio que te acogiera, pues luego de recorrer la muestra fotográfica “[...] sales acongojado y tienes un espacio para que esta congoja, este dolor, puedas procesarlo, y que el dolor te lleve a otras cosas, que te lleve a pensar, reflexionar sobre tu propia vida, lo que es la violencia, sobre lo negativo, sobre construir y tener esperanza” (Rosario Narváez, comunicación personal, 11 de diciembre de 2012). Lika Mutal consiguió el apoyo de múltiples figuras públicas y organizaciones ligadas al tema de los derechos humanos, entre ellos Salomón Lerner. Lerner fue el intermediario de Mutal con las organizaciones de derechos humanos, principalmente con la Coordinadora Nacional de Derechos Humanos. Son estos apoyos los que consiguieron un espacio en el parque Campo de Marte, en el distrito de Jesús María, para instalar el memorial. Hay que tener en cuenta que El Ojo que Lloro fue un proyecto surgido desde la sociedad civil, y que posteriormente fue “[...] acogido por el movimiento de los derechos humanos [...]” (Rosario Narváez, comunicación personal, 11 de diciembre) como por las agrupaciones de

⁶² Para un análisis estético del memorial El Ojo que Lloro ver: Moraña 2012.

víctimas, convirtiéndose, con el paso del tiempo, en un verdadero “[...] espacio de las víctimas [...]” (Rosario Narváez, comunicación personal, 11 de diciembre), como también para el encuentro y la conmemoración.

El Ojo que Lloro, inaugurado en agosto del 2005, cubre una superficie de 1.500 metros cuadrados, ocupados principalmente por los círculos concéntricos que forman el laberinto de senderos, por los cuales los visitantes del memorial deben transitar hasta llegar a la piedra central. La propuesta de Mutal es que el visitante transite por todos los senderos hasta llegar al centro, caminando así entre los nombres de las víctimas. Dice haberse inspirado en el laberinto de la catedral gótica francesa de Chartres, el cual tiene como propósito ofrecer un recorrido de peregrinación que permitiera a los devotos arrepentirse y acercarse a Dios: “Para Lika, ese sendero laberíntico es también un peregrinaje en el que los visitantes caminan ‘en busca de perdón, sanación y reconocimiento con uno mismo y con los demás’” (Hite 2013: 82). La artista intentó crear un espacio de penitencia y redención para los peruanos. Cabe mencionar que, para la autora, la forma del monumento permite contener a la gran cantidad de víctimas del conflicto armado. Por último, la caminata a través de los senderos formados conduce al visitante a la piedra central, que simboliza a la Pachamama, la cual está llorando por el sufrimiento y daño que mutuamente se propinaron sus hijos (compatriotas). El memorial contiene una perspectiva penitente, invocando una actitud sacrificial de parte de los visitantes hacia las víctimas del conflicto armado, que, a su vez, es un homenaje hacia las víctimas de la violencia política. En este espacio de “recogimiento” nuevamente se conjugan las dos perspectivas ya mencionadas en el análisis de *Yuyanapaq*.

La escultura fue la primera parte de un proyecto mayor llamado Alameda de la Memoria, el cual se proponía construir un espacio donde se albergaran varias manifestaciones memorialísticas que habían surgido en el Perú post-conflicto armado. La idea central era integrar *Yuyanapaq* trasladándola al Campo de Marte de forma permanente, ya que se consideraba que la muestra fotográfica y el memorial dialogaban. La propuesta era construir una galería donde se ubicase *Yuyanapaq* (imágenes n°37, 38 y 39), la cual desembocaría en el memorial El Ojo que Lloro, entendiéndolo como un espacio de recogimiento; “Esa era la idea y ese era el proyecto que aprobaron los alemanes. Eso era la donación” (Javier Torres, comunicación personal, 15 y 20 de noviembre de 2012). Es más,

Salomón Lerner, impulsor de la construcción del Ojo que Lloro, fue quien invitó a Heidimarie Wiczorek-Zeu, ministra alemana de Cooperación y Desarrollo, a conocer la muestra fotográfica *Yuyanapaq* en el marco de su visita al Perú para la Cumbre de América Latina, el Caribe y la Unión Europea en mayo de 2008. Es esta visita la que originó la donación de dos millones de euros para la construcción del proyecto memorialístico impulsado por los socios de Caminos de la Memoria. Sin embargo, una serie de situaciones produjeron la “desnaturalización” de la propuesta inicial.

El gran proyecto Alameda de la Memoria fue planificado para edificarse en el Campo de Marte. De hecho, fue presentado al alcalde del distrito de Jesús María de ese momento, autoridad distrital que aceptó ocupar parte del terreno para construir el memorial. Una de las donaciones obtenidas por los miembros del proyecto Alameda fue el diseño del memorial de parte del arquitecto peruano Luis Longhi (imágenes n°40 y 41). Pero la iniciativa sufrió un revés: a pesar de haber contado inicialmente con el apoyo de la Municipalidad de Jesús María, el alcalde se opuso radicalmente al Ojo que Lloro, llegando a exigir su traslado, o, en su defecto, la demolición del memorial, al enterarse de que algunas piedras tenían grabados los nombres de senderistas ejecutados extra-judicialmente en el motín de la cárcel de Castro Castro del año 1992⁶³.

La polémica surgió debido al fallo de la Corte Interamericana de Derechos Humanos, entregado el 25 de noviembre de 2006. En él se establecía la responsabilidad del Estado peruano en las ejecuciones extrajudiciales en el penal de Castro Castro. Exigía la indemnización a las familias de las cuarenta y un personas que habían fallecido en la cárcel. También demandaba una ceremonia pública de reconocimiento de la responsabilidad estatal, transmitida por diversos medios de comunicación, dirigida hacia los familiares de las víctimas, y con la presencia de autoridades estatales. El punto polémico, en relación con el memorial en cuestión, era la obligación que la Corte le establecía al Estado peruano de “[...] asegurar, dentro del plazo de un año, que todas las personas declaradas como víctimas fallecidas en la presente Sentencia se encuentren representadas en el monumento denominado ‘El Ojo que Lloro’ [...] en el cual puedan incorporar una inscripción con el

⁶³ En abril de 1992, los senderistas internos del penal Castro Castro se enteraron del rumor de traslado a otro penal. Para impedirlo decidieron obstaculizar los accesos a los pabellones, buscando impedir así el ingreso de la Policía Nacional. Esto no detuvo su ingreso, el cual se hizo dinamitando los muros y disparando indiscriminadamente a los reos. El resultado fueron cuarenta y dos muertos.

nombre de la víctima como corresponda conforme a las características de dicho monumento” (en Drinot 2007: 55).

La decisión de la Corte Interamericana de Derechos Humanos provocó una ola de debates. Puntualmente el tema causante de controversia era la exigencia de una Corte extranjera de reconocimiento como víctimas a los senderistas ejecutados extrajudicialmente. Había quienes declararon que, a pesar de su militancia en una organización como Sendero Luminoso, esto no autoriza al Estado a violar los derechos humanos de reos, en este caso, condenados por terrorismo. El otro extremo de la discusión se consideraba que el fallo era pro-senderista y un agravio para los peruanos al exigirle al Estado una indemnización, pagada con impuestos de sus ciudadanos, y el otorgamiento del estatus de víctima a quienes intentaron destruir la institucionalidad.

Sin embargo, ese no fue el fin de la discusión. Después de un mes y unos días de conocida la sentencia, el 3 de enero del 2007, el periódico “Expreso” titulaba su edición con la siguiente frase: “¡Existe un monumento a terroristas!”. El monumento que describía era nada más y nada menos que El Ojo que Lloro: “[...] ‘una escultura rodeada por círculos conformados por piedras pequeñas que han sido grabadas con nombres de terroristas mezclados con nombres de víctimas inocentes’” (en Drinot 2007: 54). La polémica fue *in crescendo*, sobre todo luego de las declaraciones de Salomón Lerner, quien señaló que en el Ojo que Lloro no se encuentra un sólo nombre de algún senderista muerto durante los veinte años. Los dichos de Lerner fueron desmentidos por la publicación del 11 de enero del diario “Correo”, que en primera plana declaraba “‘Terroristas en ‘El Ojo que Lloro’ – ¡El colmo! Ya se ha homenajeado a los 41 senderistas de Castro Castro’” (en Drinot 2007: 58).

Frente a la situación, Lika Mutal señaló no tener conocimiento de que había nombres de senderistas grabados en las piedras que constituían los laberintos del memorial. Expresó que no sabía que las listas de víctimas, tanto del Informe Final de la CVR como de la Defensoría del Pueblo, tenían incorporados los nombres de senderistas muertos, listas que ella había usado para la elaboración del monumento. Pero al momento de consultarle sobre la posibilidad de incorporar los nombres de éstos, su respuesta era negativa. Para ella no eran más que criminales⁶⁴.

⁶⁴ Cabe mencionar que en muchas de las piedras –después de casi dos años de inaugurado el memorial- ya no era posible leer las inscripciones, las que habían sido borradas por el paso del tiempo. Pero, como dice un letrero al ingreso del memorial, las piedras están siendo nuevamente inscritas con los nombres de las víctimas,

Una de las reacciones más decidoras de la polémica que se había desatado, fue la del director del periódico “Correo”, Aldo Mariátegui, quien declaraba: “No, señora Mutal. No me venga con poesías de reconciliación y artículos de Mario Vargas Llosa (los genios también patinan), pues hay muertos y muertos. Una cosa es la víctima y otra el victimario. Saque a esos asesinos de allí” (en Drinot 2007: 59). Lo que la Corte Interamericana exigía, y a lo que un buen sector de líderes de opinión, políticos se oponía, era al otorgamiento del estatus de víctimas a los senderistas. El meollo de la controversia era la noción de víctima. No hay duda de que el fallo de la Corte sobre el caso de los senderistas ejecutados en Castro Castro apuntaba a la acción homicida del Estado, pasando por alto su rol como garante de los derechos humanos⁶⁵. Sin embargo, el problema se encontraba en la comparación e igualación del asesinato de senderistas con la muerte de miles de campesinos de la sierra. Es por esto que para el caso peruano, se habla de “víctimas puras” y “víctimas impuras” para el caso peruano.

Paulo Drinot plantea una lectura de la polémica desencadenada a partir de la sentencia de la Corte. Las opiniones y debates expresan dos interpretaciones sobre el conflicto armado. Para quienes los nombres de los senderistas no deben ubicarse al lado de las “víctimas inocentes y puras”, la violencia política fue desencadenada por la decisión de Sendero Luminoso de desatar su guerra popular contra el Estado Peruano. Es por esto que “Las causas de la violencia deben entonces encontrarse dentro de Sendero mismo, es decir en su ideología y en su estructura militar-política, que son entendidas como expresiones de las personalidades de los miembros de Sendero [...]” (Drinot 2007: 64). Por lo mismo, la responsabilidad y culpabilidad de los actos violentos y de las violaciones a los derechos humanos recae netamente en Sendero Luminoso y sus militantes. Y aunque se reconozca que existen casos en que el Estado, a través de sus agentes, realizó acciones vejatorias, éstas no hubiesen ocurrido si Sendero no hubiese declarado su lucha armada, reiterando nuevamente la responsabilidad de los senderistas, ya que sin su decisión de iniciar la lucha

pero según el listado elaborado por el Registro Único de Víctimas, y según la definición que el Consejo de Reparaciones usa para certificar la condición de víctima de una persona.

⁶⁵ Es posible plantear que éste no es el único caso de ejecuciones extrajudiciales ocurridas en el Perú. Los casos de los emerretistas de la residencia del embajador de Japón, como el caso de los senderistas de las cárceles de El Frontón, San Juan de Lurigancho y Santa Bárbara, pueden ser considerados como ejecuciones extrajudiciales. Este último caso fue llevado a la justicia peruana, obteniendo la decisión del Tribunal Constitucional en septiembre de 2013. La sentencia establecía que la muerte de una centésima de reos senderistas no constituyó un crimen de lesa humanidad de parte del Estado.

armada no habría existido la necesidad de “combatir la subversión”. El problema de esta visión es “[...] que los actores violentos no senderistas (las fuerzas de seguridad) son también vistos como víctimas” (Drinot 2007: 65). Lo que se hace, al fin y al cabo, es otorgarle importancia a quien inicia la violencia política, sin criticar las formas que el Estado desplegó para terminar con ella.

No se puede dejar de mencionar un elemento distintivo e interesante, señalado en el párrafo anterior. A diferencia de lo que ocurre en el resto de los países del Cono Sur, un buen sector de la sociedad peruana considera a los militares como víctimas. Esto se puede contrastar con lo que sucede con los senderistas muertos y ejecutados de manera extraoficial (como ocurrió en el caso de los presos de la cárcel Castro Castro, entre otros), a quienes no se les considera como víctimas de violaciones a los DD.HH., e incluso se les niega su posibilidad a exigir reconocimiento y justicia. A su vez, como ya ha sido mencionado en el texto, las violaciones a los derechos humanos cometidos por los agentes de las instituciones armadas son calificados como “excepciones”, des-responsabilizando a los organismos estatales y negando la existencia de una política sistemática de violación a los DD.HH. Es llamativa la caracterización que adquiere el rol (heroico y sacrificial) de los militares en la narrativa dominante: restauradores del orden y del pacto social, que ha sido destruido por los senderistas transgresores del orden, acciones que finalmente les despoja de sus derechos. El mismo Informe Final dice:

La CVR ha constatado que en diferentes momentos y regiones del país ocurrieron actos de heroísmo y ejemplos de cumplimiento del deber por parte de policías y militares que arriesgaron o dieron su vida en la lucha contra la subversión armada. A ellos, el Estado y el país le debemos reconocimiento pleno (2003: Tomo I, 143)

Lo anterior expone lo problemático de las categorías víctima/victimario, el tema de a quién adscribir la responsabilidad de la violencia política, y, sobre todo, de las tensiones de las narrativas de memoria.

La otra posición releva el hecho de que la violencia fue resultado de las diferencias sociales, económicas y culturales que dividen a los peruanos, que se transforman en los marcos de comprensión del fenómeno político. “Hubo violencia [...] no porque los senderistas eran en su esencia violentos sino porque condiciones estructurales en el Perú crearon circunstancias favorables al surgimiento de la violencia” (Drinot 2007: 65). Desde

esta perspectiva, la responsabilidad es de la sociedad peruana en su conjunto, extendiéndola (y desvaneciéndose) más allá de los sujetos que ejercieron la violencia.

A partir de las dos posturas anteriormente expuestas, los conceptos de víctima y victimario tienen correlación con la responsabilidad que los sujetos poseen, en virtud de los actos de violencia. La responsabilidad, y por lo tanto la culpabilidad moral, son los factores que condicionan la clasificación de los sujetos dentro de la dicotomía víctima/victimario. Y esta dicotomía la conocen bien los miembros de la sociedad peruana.

La antropóloga Kimberly Theidon relata que existe cierto afán de exponer una sola historia oficial desde las propias comunidades andinas (además de ser una historia contada por los hombres de las comunidades, silenciando a las mujeres). Un ejemplo que Theidon relata cuenta que el presidente Alejandro Toledo se encontraba visitando varias comunidades norteñas. Antes del arribo de las autoridades, el alcalde de la comunidad se reunió con los comuneros y les dijo: “Van a venir periodistas hoy día. No hay que hablar con ellos. Si nos preguntan, vamos a decir que nosotros no sabemos la verdad’. Los hombres asintieron con un movimiento de cabeza. El alcalde miró hacia donde estaba un grupo de viudas sentadas al costado de la pampa: ‘Y ojo, que las mujeres no hablen cosas que no sean ciertas’” (Theidon 2004: 145). Los dichos del alcalde no hicieron otra cosa que cerrar filas atrás de un sólo discurso respecto a los años de violencia, ocultando y silenciando sobre todo los relatos que pudiesen demostrar la participación de los campesinos en las filas de Sendero. Estas últimas son las llamadas, por varios autores, como memorias tóxicas, haciendo referencia a aquellos recuerdos que, más bien, “[...] contaminan el sentido de construcción de [una] nueva comunidad” (Pereyra 2011: 26)⁶⁶. La calificación de toxicidad de ciertas memorias de la época de la violencia se refiere a la incomodidad e inconveniencia de ciertos recuerdos para las memorias hegemónicas. De esta manera, lo que el alcalde de esta comunidad hace es silenciar otras memorias, otras historias sobre los años de violencia política. Pero, no hay que perder de vista que este mismo ejercicio de invisibilización implica la homogeneización de experiencias de los campesinos y campesinas, negando y ocultando la participación y apoyo que algunos le entregaron a Sendero Luminoso. El alcalde dice que si los periodistas preguntan algo referido a los años

⁶⁶ Hablan de “memorias tóxicas” autores como Kimberly Theidon, Ponciano del Pino, Nelson Pereyra, entre otros.

del conflicto armado, la respuesta de ellos debe ser “nosotros no sabemos nada”, silenciando las experiencias de muchos de la comunidad en lo referido a la militancia y apoyo estratégico (como alimentación o entrega de información) a Sendero. Más aún, la frase “nosotros no sabemos nada” ubica a los campesinos en una zona de desconocimiento sobre cualquier hecho, descartando así su responsabilidad, y expresando la autopercepción que los campesinos tienen de sí mismos como víctimas.

La necesidad de negar la participación de los miembros de la comunidad en las actividades Sendero Luminoso y en el conflicto armado interno es una preocupación de las comunidades, que buscan mostrarse como un grupo colectivo libre de manchas (sin responsabilidades), narrativa influenciada por el discurso de los derechos humanos, que expone la inocencia de los sujetos y diferenciando a los culpables de los inocentes. De hecho, Theidon presenta relatos en los que los propios campesinos tratan de exponerse como víctimas. Dice Theidon que durante su trabajo de campo,

[...] múltiples veces alguien nos llamó aparte para asegurarnos que los demás estaban exagerando sobre sus pérdidas durante la violencia política: ‘Mira cómo él se pone muy víctima, pero no fue así. Fue uno de esos caminantes [senderistas]. ¡Y ahora quiere decir que ha sido víctima! Yo, yo sí he sido víctima, pero él no’ (2004: 232).

Más aún, la violencia es exteriorizada por medio de mecanismos narrativos. Como lo apunta la misma autora, en varios testimonios que los comuneros entregaron a la CVR se puede encontrar frases como “la violencia llegó desde aquí” o “los senderistas vinieron de allá”. En los relatos se expone la exterioridad de la violencia, la cual proviene desde fuera de los límites de la comunidad, y con ello se niega la participación de los miembros de la comunidad en Sendero Luminoso: “Sin embargo, cuando los campesinos insisten en que los senderistas eran muy violentos, hay que tomar en cuenta que, en gran medida, los senderistas eran ellos mismos” (Theidon 2004: 175).

Las memorias de los miembros de las comunidades han sido construidas desde una perspectiva victimizante. Es el caso de los campesinos de las localidades de Accomarca y Cayara, quienes demandan al Estado reconocimiento y reparación debido a sus experiencias traumáticas. En este discurso, los comuneros insisten en que, momento antes de las masacres, “[...] todos los culpables habían salido hacia los cerros antes de la llegada de las tropas, que entraron y mataron a los inocentes” (Theidon 2004: 233). De esta manera,

declaran su condición de víctima desde la inocencia, entendida como la inexistencia de responsabilidad por los eventos violentos.

Más allá de que varios senderistas hayan sido sometidos a torturas y ejecuciones extrajudiciales, su condición de militantes les impide acceder al status de víctima y ser considerados sujetos de derecho. Esta situación incluso tiene consecuencias debido a la influencia de la perspectiva de los organismos de derechos humanos, que tiene sus antecedentes en el nacimiento de la Coordinadora Nacional de Derechos Humanos del Perú (CNDDHH)⁶⁷.

Frente a este panorama, cabe preguntarse si las actitudes que los campesinos y campesinas ejercen y las narraciones que relatan sobre el *sasachacuy* tiempo (en quechua “los años difíciles”) están motivadas e influidas por las discusiones que se dan propiamente en la capital. De hecho, hay que partir por asumir que “[...] hay una visión muy limeña muy romántica del campesino, sobre todo del campesino ayacuchano como un actor que estaba ahí, totalmente ahistórico [...]” (Javier Torres, comunicación personal, 15 y 20 de noviembre de 2012). Es esta visión la que puede influir en las memorias de las propias comunidades de la sierra andina, generando algún tipo de represión de sus experiencias históricas, en pos de adecuarse a la mirada limeña.

Para entender la situación anterior es importante tomar en cuenta las características en las que se desarrollan las relaciones sociales de los distintos grupos. Los comuneros y comuneras de los Andes peruanos gozan de un tipo de condición ciudadana que es el resultado de una larga historia de exclusión, pobreza, discriminación y racismo. En este

⁶⁷ La CNDDHH surge luego del Primer Encuentro Nacional de Derechos Humanos de 1985. Uno de los temas a discutir en aquel Congreso era la posición de la naciente organización frente a Sendero Luminoso. El tema de discusión fraccionó en dos grupos a los participantes del encuentro, entre simpatizantes de Sendero y el resto de las agrupaciones. Una de las participantes “[...] acusó a los organizadores del encuentro de ser ‘conciliadores’, de abandonar los ‘derechos del pueblo’ en favor de los ‘derechos humanos’” (Youngers 2003: 122), intentando promover la eliminación de la condena a los grupos subversivos como Sendero Luminoso en la declaración fundadora de la Coordinadora. Pero este tipo de intervenciones no tuvieron el objetivo deseado, porque la CNDDHH adoptó una férrea condena frente a los actos de terrorismo cometidos por cualquier grupo o sector. Zanjaron una posición autónoma de los partidos políticos y guiada por la lógica de la ética, que los lleva, hasta el día de hoy, a no defender senderistas, a pesar de haber muerto en condiciones extrajudiciales, haber sufrido torturas u otra situación que se enmarque dentro de lo considerado como violaciones a los derechos humanos. Esto ha significado que, por ejemplo, casos de violaciones a los derechos humanos, objetivamente calificados desde el derecho internacional, hayan tenido que ser dejados literalmente en el “congelador” por involucrar a militantes de Sendero. De esta forma, no son rechazados por el Consejo de Reparaciones, sino que más bien postergan su análisis, ya que a partir de las leyes vigentes, no pueden optar al status de víctima ni a reparación. Es así como se ha preferido avanzar con las llamadas “víctimas puras”, inocentes, esperando que en el futuro se puedan evaluar y calificar los casos más polémicos.

sentido, en un periodo de transición y de reconocimiento de parte del Estado hacia las víctimas del conflicto armado, su condición de “ciudadanos de segundo orden” caracteriza este proceso de nuevo ciclo de vinculación con el Estado. Actualmente en el Perú no se puede pasar por alto el impacto de las políticas de reconocimiento en las comunidades, ya que influyen en la manera en que las poblaciones se han comenzado a relacionar con el Estado. En secciones anteriores hice hincapié en el significado otorgado por los sujetos a los certificados entregados por el Registro Único de Víctimas, los cuales son plastificados y guardados con gran cuidado para impedir su deterioro. Son los certificados que acreditan el reconocimiento estatal a su sufrimiento. El ejemplo anterior pone de manifiesto que no se pueden dejar de lado las subjetividades de los individuos en estos procesos de reconocimiento y construcción de ciudadanías, porque evidencian el lugar desde donde se construyen estas relaciones socio-estatales: “Es así que las subjetividades emergen en medio de la miseria, de la injusticia y de la marginación y desde ahí que buscan vincularse con el Estado mediante mecanismos que este abre o extiende, en este caso específico, las reparaciones” (Ulfe 2013: 86).

En este sentido, las memorias y los recuerdos de las víctimas de las poblaciones afectadas se ven alteradas por las condiciones en las cuales se producen las interacciones con la institucionalidad estatal. Hay memorias que disfrutaban de beneplácito de la comunidad, porque están adecuadas y se corresponden con las subjetividades desde donde las víctimas se han construido como ciudadanos, lo que puede haber generado la homogeneización de ciertos relatos memorialísticos al interior de una comunidad, como también el silenciamiento de otros recuerdos.

Cuatro meses después de la visita de la ministra alemana de Cooperación Económica y Desarrollo, se oficializaba la donación para la construcción del proyecto Alameda de la Memoria, y sobre todo de un museo que albergara la muestra fotográfica *Yuyanapaq*. Sin embargo, se presentaría un problema de corte legal. La donación del gobierno alemán no podía ser entregada directamente a Caminos de la Memoria: era necesario que una institución gubernamental recibiera el dinero. En un principio se pensó en la Defensoría del Pueblo, sobre todo porque era una institución afín y la responsable de *Yuyanapaq*. Pero, por una serie de razones, finalmente se acordó que recibiera los fondos extranjeros el PNUD, y este organismo –bajo la figura de patronazgo- le entregaría los dineros a la agrupación

Caminos de la Memoria. Sin embargo, justo antes de los traspasos de fondos el presidente Alan García toma conocimiento y se niega a la transferencia de dineros para la construcción de un museo de memoria. Declaró, la noche del domingo 1 de marzo que se negaba a recibir los recursos porque consideraba que un museo de la memoria, construido a partir del IFCVR, no identificaba a todos los peruanos, por ser un texto que sólo incorporaba algunas visiones y memorias: “[...] ‘la memoria no es patrimonio de un solo grupo por inteligente que sea o de la mejor universidad en que esté, la memoria es nacional’” (en Fowks, 2009, “AGP no leyó el informe de la CVR o mente a secas”). Señaló también que cuando fue enseñado el Informe Final “[...] ‘habría que haberse hecho una encuesta y le digo que muchos peruanos dijeron: esto no es así, hay exageración, hay exceso. Esos peruanos también deberían tener su parte de interpretación, me parece lógico y democrático’ [...]” (en Fowks, 2009, “AGP no leyó el informe de la CVR o mente a secas”). Para García era más lógico que los 650 mil euros fuesen destinados a programas sociales, en vez de la construcción de un museo de memoria. Emblemáticos son los dichos del ministro de Defensa, Ántero Flores Araoz, quien planteaba que existen temas mucho más prioritarios en el Perú que la construcción de un museo de memoria. Para Flores Araoz los dineros debían direccionalizarse hacia otros ámbitos con necesidades más urgentes, porque “[...] de nada me sirve tener un museo al costado de su casa [de una persona], si por salud, que no se puede atender, porque no hay recursos suficientes, tampoco puede pararse para ir al museo del costado. Así que yo creo que hay prioridades” (“Flores Aráoz: Crear Museo de la Memoria no es prioridad para el Perú”, 26 de febrero de 2009).

A raíz de estas opiniones el escritor Vargas Llosa entra al debate público, sumándose a una corriente artículos de opinión que criticaban la decisión de García. Vargas Llosa deduce que, a partir de la perspectiva expuesta por el ministro Flores Araoz, un país sólo debiera poder invertir en la protección de su patrimonio y la promoción de la creación artística, luego de haber alcanzado un nivel de prosperidad y bienestar. Desde esta visión, Vargas Llosa dice: “Si semejante pragmatismo hubiera prevalecido en el pasado, no existirían el Prado, el Louvre, la National Gallery ni el Hermitage y Machu Picchu hubiera debido ser rematado en subasta pública para comprar lápices, abecedarios y zapatos” (Vargas Llosa, “El Perú no necesita museos”, 8 de marzo de 2009). A diferencia de lo

planteado por el ministro, Vargas Llosa cree en la importancia de los museos, al igual que escuelas y hospitales. Es más, cree que

Ellos educan tanto y a veces más que las aulas y sobre todo de una manera más sutil, privada y permanente que como lo hacen los maestros. Ellos también curan, no los cuerpos, pero sí las mentes, de la tiniebla que es la ignorancia, el prejuicio, la superstición y todas las taras que incomunican a los seres humanos entre sí y los enconan y empujan a matarse (Vargas Llosa, 8 de marzo de 2009)⁶⁸.

La negativa del gobierno generó una movilización en su contra. Una declaración firmada por reconocidos artistas, profesionales, activistas de derechos humanos y académicos, demostraba el descontento ciudadano ante la negativa a la donación alemana, por la “insensible actitud del gobierno” frente al ofrecimiento alemán para emprender la construcción de un “[...] gesto de reconocimiento ciudadano, tan necesario para el afianzamiento de nuestra democracia” (Comunicado sobre el rechazo de apoyo alemán a la construcción y mantenimiento del museo de la memoria, 2 de marzo de 2009).

La polémica finalmente terminó con una reunión privada entre Alan García y Mario Vargas Llosa. Se dice que en esa reunión el escritor logró convencer al Presidente de los beneficios de aceptar la donación para construir un museo de la memoria en el Perú, y específicamente en Lima. A cambio de aceptar los dineros, García le exige hacerse cargo del proyecto, como presidente de la comisión a formarse para la construcción del espacio de memoria. El escritor aceptó, siempre y cuando pudiera incorporar en la comisión a las personas que estimase conveniente. De esta manera nace la Comisión de Alto Nivel.

Este hito puede ser, con toda propiedad, considerado un punto de inflexión del proyecto. Recordemos que el alcalde del distrito de Jesús María, luego del descubrimiento de los nombres de senderistas entre las piedras de los senderos del Ojo que Lloro, rechazó la permanencia del memorial en el Campo de Marte y la continuación del proyecto Alameda de la Memoria. La situación no cambió con la aprobación de la donación alemana. Es así como se inició un peregrinaje del museo, buscando un terreno para levantar la propuesta memorialística. Un par de alcaldes ofrecieron terrenos, entre ellos el alcalde de San Miguel. Pero, finalmente, se decidió edificar el museo en terrenos cedidos por el entonces alcalde de Miraflores.

⁶⁸ La opinión de Vargas Llosa no es la única de este tipo en los medios. Es posible rastrear las opiniones de académicos como el filósofo Gonzalo Gamio o del periodista Marcos Sifuentes, el cientista político Martín Tanaka, entre otros.

Sin embargo, lo relevante es que el proyecto, financiado por los alemanes, poco a poco se va autonomizando: “El Ojo que Lloro queda allá, sólo, abandonado. El Lugar de la Memoria se convierte en un museo de la memoria con esta comisión” (Javier Torres, comunicación personal, 15 y 20 de noviembre de 2012). Lo anterior ocurre a pesar de la presencia de Salomón Lerner –impulsor del Ojo que Lloro y del proyecto Alameda de la Memoria- en la Comisión de Alto Nivel para la construcción del museo (actualmente Lugar de la Memoria), quien, al poco tiempo, se retira de dicha comisión por diferencias conceptuales y de perspectivas en el tratamiento de los temas. Esta renuncia tiene un cariz negativo para los promotores del proyecto inicial, porque consideran que, desde ese momento, no tienen a alguien que represente sus posturas y visiones, sintiendo que el proyecto ya no es suyo y no los representa. Es así como la Alameda de la Memoria termina convertida en el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social, un proyecto totalmente distinto, que analizaré más adelante en este capítulo.

3. Otras experiencias de memoria: los museos regionales

Yuyanapaq y El Ojo que Lloro no son las únicas experiencias memorialísticas que existen en el Perú sobre este conflicto armado. Hay otros sitios, museos, memoriales, murales, plazas en ciudades y pueblos de Perú, como también obras performativas. Existe la Paloma de la Paz ubicada en el pueblo de Soraya en Apurímac, los murales llamados “Después del silencio, la verdad” de la ciudad de Huánuco, el monumento homenaje a María Elena Moyano en el distrito de Villa El Salvador de Lima, la confección del Quipu de la Memoria y la Chalina de la Esperanza, promovida por distintas agrupaciones y colectivos. Tal como se puede entender, las experiencias de memoria no se han dado sólo en Lima⁶⁹. Son experiencias que se han sucedido una tras otra, en múltiples ciudades, comunidades y pueblos a lo largo y ancho del Perú, demostrando que tanto la violencia como el ejercicio de memoria no son propiedad de ningún grupo ni sector social. Por esa misma razón, y como uno de los objetivos de esta investigación, daré cuenta de experiencias de memoria surgidas al alero de organizaciones civiles y agrupaciones de víctimas, con la intención de reflexionar sobre las maneras de contar sus memorias. Esta tarea es necesaria

⁶⁹ El movimiento ciudadano “Para que no se repita” realizó un catastro de sitios de memoria en todo Perú. Ver sus resultados en: <<http://espaciosdememoria.pe/>>

para realizar una comparación con el ejercicio memorialístico que se está desarrollando en Lima, y ver de qué manera el relato capitalino dialoga con los relatos locales sobre las memorias de la época de la violencia política.

Debido a la gran cantidad de experiencias, sitios y monumentos existentes (sólo he mencionado algunos de ellos), he seleccionado dos museos: el museo de memoria de ANFASEP y la Casa de la Memoria de *Yuyana Wasi*. Los motivos que guiaron esta elección son de diversa índole. En primer lugar, consideré necesario trabajar con espacios de memoria donde se acogieran exposiciones permanentes, las cuales fueron analizadas para conocer los relatos de memoria. En segundo lugar, ambos museos se encuentran en las provincias más afectadas por la violencia política, según los reportes oficiales⁷⁰.

El objetivo de este apartado es conocer los relatos suscritos en las exhibiciones de los lugares de memoria y ver de qué manera representan sus memorias las propias comunidades afectadas por el conflicto armado interno. Quiero recalcar que no realizaré, en primer lugar, un análisis de carácter estético de las representaciones del horror que se hallan en estos lugares, sino que un intento por acercarme a las memorias locales, a sus identidades y prácticas culturales. El propósito es adentrarme en las formas que adquieren las memorias que las propias comunidades tienen de la época de la violencia política.

Como último punto, metodológicamente haré uso de las notas tomadas en el trabajo de campo desarrollado para esta investigación. Esto se debe a la escasa bibliografía relacionada con los sitios estudiados, especialmente en el caso de la Casa de la Memoria *Yuyana Wasi* en Huanta.

a. La experiencia de ANFASEP: el museo de la memoria de Ayacucho

Confeccionada con retazos de costales de harina y escrita por un joven universitario con las frases “Construyamos una América Latina sin desaparecidos”, “Por la Libertad de nuestros familiares” y “¡Vivos se los llevaron, vivos los queremos!”, la vieja bandera parecía que había cumplido su ciclo. Las *mamas* encontraban que estaba roñosa por el

⁷⁰ Las provincias de Huamanga y Huanta registran 1.834 y 2.032 víctimas, respectivamente, según los datos reportados por la CVR. Ambas provincias se ubican en el departamento de Ayacucho, que concentra el cuarenta por ciento del total de las víctimas.

transcurso de los años⁷¹. Aunque le tenían cariño, porque las había acompañado en los primeros años de su lucha contra las violaciones a los derechos humanos, parecía que era tiempo de cambiarla y fabricar una nueva. Pero, con la idea de crear una nueva bandera surgió la propuesta de preservar la que quedaría en desuso. A fin de cuentas, se trataba de uno de los símbolos de estas mujeres, de una de sus armas, como dicen ellas, en su lucha pacífica en búsqueda de la verdad y la justicia por las desapariciones de sus seres queridos.

ANFASEP nace como agrupación el 2 de septiembre de 1983⁷². Su organización es el resultado de varias reuniones clandestinas en donde se dieron cita mujeres que compartían historias similares: la desaparición de sus familiares. Desde los primeros años del conflicto armado, varias *mamas* se topaban en los alrededores de la Plaza Mayor de Ayacucho, en las puertas de la Fiscalía y comisarías, como también en las de las iglesias, donde buscaban apoyo. La única razón que explicaba estos encuentros fortuitos era la búsqueda de información sobre el paradero de sus familiares.

A medida que el conflicto armado continuaba, las víctimas iban aumentando, y más familiares afectados por la violencia se acercaban a ANFASEP para pedir ayuda. El incremento de socios evidenció la necesidad de tener un espacio donde desarrollar sus reuniones y atender a los familiares. Con anterioridad, las oficinas de la Municipalidad Provincial de Huamanga, como la casa de la propia alcaldesa de ese entonces, habían sido espacios de reunión para las *mamas* en los primeros años de la organización. Por esta razón es que se acercan al Sindicato Único de Trabajadores de la Educación de Huamanga (SUTEPH), quienes les proporcionan un espacio para reunirse. A su vez, los estragos del conflicto armado comienzan a hacerse sentir. Muchos niños y niñas se encontraban desatendidos de necesidades básicas como la alimentación. Sus madres pasaban la mayor parte del día buscando a sus esposos detenidos. Además, muchas tuvieron que desplazarse desde sus comunidades a la capital del departamento debido a la violencia desatada, abandonando sus tierras y animales. La situación de pobreza era extrema. Es por esto que el

⁷¹ Las madres de los detenidos desaparecidos que se agrupan en ANFASEP son llamadas “mamas”. La forma de escritura sin acento busca ser fiel a la manera de pronunciar la palabra.

⁷² A fines de 1984 la organización adopta el nombre de ANFASEP. Con anterioridad recibía el nombre de Comité de Familiares de Desaparecidos.

local que habían conseguido las socias de ANFASEP comenzó a funcionar como comedor de niños a fines del año 1984⁷³.

Hoy en día, ANFASEP funciona en el local que lograron adquirir en 1991. Es en espacio donde actualmente se emplaza el Museo de la Memoria “Para que no se repita”. La propuesta del museo surge en el 2003 de parte de la Junta Directiva de ANFASEP a una serie de ONG’s relacionadas con el tema de los derechos humanos. Sin embargo, sólo el Servicio Alemán de Cooperación Social- Técnica (DED) se mostró entusiasmado en apoyar la idea⁷⁴. Además del apoyo inicial y financiamiento entregado por el DED, también recibieron el aporte económico de la embajada de Alemania, la Cooperación Técnica Alemana (GTZ), el Ministerio de la Mujer y Desarrollo, la Consejería en Proyectos y la Coordinadora Nacional de Derechos Humanos (ANFASEP 2007: 51).

El Museo de ANFASEP se inauguró el 15 de octubre de 2005. Cuenta con cuatro espacios: el Parque de la Memoria, los Murales que se encuentran pintados en las fachadas del local, el Santuario de la Memoria y la exposición. Todos estos espacios son parte del proyecto de Museo emprendido por las *mamas* de ANFASEP. Ahora bien, para los fines de este trabajo sólo me concentraré en el Parque de la Memoria, los Murales y la exhibición.

Como enuncia el subtítulo del museo, “Para que no se repita”, este busca enseñar las historias de violencia y represión vividas durante el conflicto armado. María Eugenia Ulfe y Cynthia Milton dicen: “Los miembros de ANFASEP pensaron el Museo de la Memoria como un lugar especial para el luto, la verdad y el recuerdo [...]” (2011: 218. Traducción propia.). Debe quedar claro que el museo no busca reproducir la experiencia de violencia política experimentada por todos los peruanos;

[...] no trata de reproducir la experiencia nacional del “*machaytiempo*”, a pesar de la descripción promocional del museo como una “representación de la memoria del periodo de violencia política vivida por las víctimas, no sólo de Ayacucho sino de todo el Perú”. Más bien, ésta presenta la experiencia de las madres de los desaparecidos que cuentan sus historias (Milton y Ulfe 2011: 218. Traducción propia.).

⁷³ El comedor cerró el año 2002, por falta de financiamiento. Para una historia más detallada de ANFASEP ver: ANFASEP 2007; Tamayo 2003.

⁷⁴ En un primer momento, ANFASEP sólo propone exhibir una vitrina con la banderola que las identificaba y una cruz que también utilizaban en las marchas. Pero el DED les sugiere crear una exposición más grande.

Esta situación, estas formas de representación, no dejan de estar relacionadas con una experiencia de humillación y negación y/o rechazo de sus memorias.

Es interesante pensar el Museo de Memoria de ANFASEP desde esta perspectiva. Como dice Ana María Tamayo, los familiares de los desaparecidos que se agrupan en esta organización, “Después de más de 17 años de lucha [...] estarían buscando el reconocimiento público de su situación como víctimas de la violencia y, por tanto, con derecho a reparación [...]” (2003: 108). Los miembros de ANFASEP durante años han tenido que soportar la indiferencia del Estado, como lo expresa Esteban Canchari, secretario de la agrupación: “El gobierno no nos atiende, no nos da importancia a nuestra organización. Nuestra asociación está conformada por campesinos analfabetos que no sabemos expresarnos. [...] Como somos pobres, no podemos avanzar en nuestras gestiones” (en Tamayo 2003: 118). Es con ese sentimiento de indiferencia, tanto de parte del Estado como de la sociedad peruana, que los socios de ANFASEP han vivido buena parte de su vida, situación que buscan revertir plasmando sus memorias en la exhibición.

El Museo consta de tres salas. La primera de ella, denominada “Caos”, describe el contexto de violencia y sus consecuencias. Cuadros con imágenes y textos explicativos se exhiben en los muros ocupándose de distintos temas: “Muchos niños han sido víctimas”, “¿Dónde hubo más violencia?”, “Las mujeres fueron víctimas de reclutamiento forzado”, entre otros. Una cerámica, tradicional de la comunidad de Quinoa, sintetiza la visión de aquellos años (imagen n°42). En ella se puede observar un soldado deteniendo a dos campesinos. Una campesina se afirma de los pies del soldado, intentando impedir el arresto. La diferencia de altura entre el soldado y los campesinos es significativa. Los protagonistas de la obra usan vestuarios distintivos: mientras el soldado hace uso de sus ropas militares, los campesinos llevan puestos vestuarios tradicionales. Los rasgos indígenas son escasos en las figuras. Una gran lágrima baja por las mejillas de los campesinos, reflejando la pena que vivencian a causa de la violencia ejercida por el militar. La importancia de la presencia de esta cerámica se debe al uso de un arte popular como soporte para representar las memorias de los miembros de ANFASEP. Es significativo que se utilicen estas artes populares como soportes para narrar los recuerdos, pues son técnicas artísticas y prácticas culturales propias de las comunidades, problemática que será analizada páginas más adelante.

La cerámica de Quinua no es la única manifestación de artes populares en el museo. En la siguiente sala, denominada “Nostalgia”, se encuentra en exhibición un gran retablo de doce espacios (imagen n°43), obra de Sergio Huamaní Mitma⁷⁵. En él se narra la historia de ANFASEP antes, durante y después del conflicto armado; de hecho, la obra se titula “Historia de la violencia y nacimiento de ANFASEP”. La historia se lee desde abajo hacia arriba. En los primeros pisos se representa el ambiente previo; se puede observar cómo los campesinos se ayudaban mutuamente en la construcción de sus casas, cosechaban juntos y se divertían en comunidad (imagen n°44). Estos tres espacios buscan construir una narrativa libre de tensiones o contradicciones entre los miembros de las comunidades. La *mama* que me acompañó en mi recorrido del museo, al comentar esta sección del retablo dijo: “Así vivía la gente en el campo. Todos unidos, juntos, en las fiestas, en carreras de caballo en Cangallo, cosechaban sus productos. Ellos están haciendo sus casitas y todos ayudábamos. [...] Así era antes de la violencia. Todos unidos en el campo” (comentario de madre de ANFASEP en visita guiada al museo, 4 de diciembre de 2012). Ya sabemos que este tipo de narración ha sido interrogado por algunos autores, entre ellos Kimberly Theidon en su trabajo titulado “Entre prójimos” (2004). Lo problemático con respecto a estas narrativas es, entre otras cosas, su omisión –e incluso negación- de sus relaciones con Sendero Luminoso. De esta manera, tiene lugar un proceso mediante el cual estas construcciones narrativas clausuran, evitan, reprimen, omiten, distorsionan algunos aspectos históricos o experienciales, por considerarse “tóxicos” bajo el juicio de las memorias hegemónicas – como señalé en párrafos anteriores-. Un caso ejemplar es la omisión del rol que tuvo la violencia senderista en la resolución de problemas al interior de familias y comunidades, en materias que van desde la tenencia de tierras, deudas impagas o adulterio.

El retablo no sólo retrata el periodo previo a la violencia, graficando en los siguientes pisos su surgimiento. Uno de los espacios representa cómo amanecían los muros de los pueblos pintados con mensajes senderistas: “Viva pensamiento Gonzalo”, “Viva la lucha armada”, “Viva Marx, viva Lenin, viva Mao” (imagen n°45). Los campesinos indican

⁷⁵ Los retablos son considerados como un arte popular, tradicional de la zona de Ayacucho. Parecieran ser una derivación de las capillas de santero traídas por los españoles para evangelizar, las que terminaron convertidas en los llamados sanmarcos, usados en rituales típicos en la vida rural como herranzas y marcación de ganado, entre otros. Desde hace un tiempo, los retablos han experimentado un “[...] proceso de descontextualización y resignificación” (Ulfe 2011: 36), convirtiéndose en un soporte que ha dado cabida a otros temas. Más allá de la biografía del artefacto cultural, el soporte de las cajas ha estado ligado a la cotidianidad de las poblaciones campesinas. Para saber más sobre los retablos y su transformación cultural ver: Ulfe 2011.

las pintas, como si les hubiesen preguntado por ellas. Un segundo espacio representa un enfrentamiento (imagen n°46). En él aparecen campesinos con sus rostros descubiertos y con armas en sus manos, enfrentándose a soldados. De fondo, pintado en los muros del retablo, se observan sujetos con sus rostros cubiertos con capuchas, armas y sus manos empuñadas en alto y quemando las urnas electorales, aludiendo el acto declarativo de la guerra de Sendero contra el Estado peruano en Chuschi. El cielo de la escena tiene dos características que merecen ser mencionadas. El sol está dibujado escondiéndose entre las montañas, haciendo referencia al atardecer, momento del día en que se desplegaba la violencia en las comunidades⁷⁶. En el siguiente espacio se puede ver cómo un grupo de mujeres encuentran en un risco cuerpos de personas muertas (imágenes n°47 y 48). Llaman la atención tres elementos de la escena. Uno de ellos es un grupo de cerdos que destrozan el cuerpo de un hombre para alimentarse. El segundo elemento es la silueta de un soldado de espalda, que camina en dirección contraria al lugar del hallazgo de las mujeres, como si recién los soldados hubiesen arrojado los cuerpos de los muertos en el peñón. Un tercer y último elemento es la bandera de Sendero Luminoso entre los cuerpos de los asesinados, levantando la duda sobre la autoría de los hechos criminales. ¿Quién mató a esos hombres? ¿Quiénes eran esos hombres? Lo único claro de la escena son las mujeres y su tristeza debido al hallazgo, expresada en sus manos. Los colores rojizos del cielo coronan una escena que enseña la brutalidad de la violencia.

Los siguientes tres espacios del retablo relatan el surgimiento de ANFASEP, su lucha y su trabajo como organización. En un primer espacio aparece un grupo de hombres, mujeres y niños en las puertas de una iglesia, portando la cruz emblemática de la agrupación que tiene escritas las palabras “No Matar”, además de un cartel que reza “Exijo que aparezca mi hija viva” (imagen n°49). El segundo enseña el comedor que ANFASEP instaló (imagen n°50). El último espacio muestra otra de las actividades que generó la organización, como son los talleres artísticos para niños y jóvenes, en su mayoría huérfanos producto de la violencia (imagen n°51).

⁷⁶ En el año 2003 varias organizaciones civiles convocaron a un concurso de arte regional con el objetivo de recuperar la memoria de los miembros de las comunidades afectadas por el conflicto. Uno de los formatos de expresión era la poesía. Entre los poemas recibidos hay uno que dice lo siguiente: “Cuando el sol se esconde / Mi pueblo se puso triste / Esperando la terrible noche / Tarde maldita y el corre viento / Los cantares triste de los pájaros / Esperando la mala noche” (en Sastre 2013: 12).

Los últimos tres secciones del retablo representan el contexto luego de finalizado el conflicto armado. En el primer espacio se observa un grupo de hombres y mujeres que parecieran estar celebrando al son de la música (imagen n°52). De hecho, un grupo de hombres toca guitarras, mientras otro grupo baila. El cielo se encuentra pintado de colores azules, evocando tranquilidad. La segunda escena representa la presentación del Informe Final de la CVR en Ayacucho (imagen n°53). Se hace referencia al retablo gigante que se diseñó como escenario para aquella ocasión. El último espacio grafica los hallazgos de fosas clandestinas en las cercanías de comunidades afectadas por la violencia (imagen n°54). En este último, nuevamente los personajes hacen gestos con sus manos, de asombro y tristeza por los descubrimientos.

El retablo descrito no es el único de la exhibición. Hay un segundo retablo, pero no tiene el formato tradicional. Mantiene los espacios o cajas, pero estas se encuentran empotradas a un gran cuadro, jugando con el formato de una pintura. El autor es del artista ayacuchano Wari Zarate. La obra se llama “Encuentro de conciencias” (imagen n°55). En primera instancia quiero llamar la atención del cuadro central del objeto. En él se aprecian dos siluetas de esqueletos, que se encuentran cubiertos por una especie de mantas (imagen n°56). Los colores inmediatamente nos remiten a los militares y a los senderistas. De esta manera, el autor asocia la muerte con los dos actores del conflicto armado. Vale la pena acotar en los múltiples símbolos de hoz y martillo que se encuentran dibujados sobre la manta que viste al esqueleto “senderista”. Cada esqueleto se encuentra unido a cinco mini-retablos, en los que se representan las formas de violencia que ejercieron senderistas y militares sobre la población campesina. Entre los hechos que estos pequeños retablos representan se encuentran las violaciones sexuales de soldados contra mujeres campesinas, ejecuciones extrajudiciales, como incineraban los cuerpos de personas asesinadas, o como desde helicópteros lanzaban los cuerpos de hombres (imágenes n°57, 58, 59 y 60). En el caso de los retablos que representan la violencia ejercida por Sendero Luminoso, se puede ver cómo éstos mataban a las personas azotando contra sus cabezas grandes rocas o con hachazos, volaban torres eléctricas y violaban a mujeres (imágenes n° 61, 62, 63 y 64).

De este retablo llama la atención dos elementos. En primer lugar, quiero referirme a lo explícito de los retablos. En ellos se logra observar de forma gráfica la violencia cometida. Un ejemplo es la representación de una violación sexual cometida por los

soldados. En éste se ve claramente cómo los militares violentan a la mujer, a quien le tienen su falda arremangada, mientras que el soldado que comete el delito sexual tiene sus pantalones abajo. Incluso, el artista no ha dejado de retratar detalles como la vagina de la mujer y el pene del soldado. Otro ejemplo es el asesinato cometido por los senderistas azotando piedras contra las cabezas de los campesinos. Los rostros de los campesinos se ven llenos de sangre, a causa de los pedrazos recibidos.

En conversaciones con Ponciano del Pino respecto de las características que adquieren las representaciones de la violencia política realizadas en el museo de ANFASEP, el autor reflexiona sobre el valor que adquieren para los propios miembros de la agrupación. Para Del Pino, el museo se convierte en un instrumento que llama la atención sobre su condición, “[...] para que la gente de afuera te pueda ver y advertir, a través del lugar, tu presencia” (comunicación personal, 18 de diciembre de 2012). Las *mamas* de ANFASEP intentan mostrar de la manera más fiel posible los eventos desgarradores que vivieron, con el fin de que el resto de la sociedad reconozca lo que les ocurrió: “Como nosotros hemos sufrido” (comentario de madre de ANFASEP en visita guiada al museo, 5 de diciembre de 2012). Para ellas, la muestra no es ninguna exageración: “Lo que ellas dicen es que ‘lo que hemos sufrido y vivido ni siquiera se puede mostrar en esto [en la exposición]’. Es insignificante la muestra frente a su sufrimiento [...]” (Ponciano del Pino, comunicación personal, 18 de diciembre de 2012). Si bien es un lugar que busca enseñar lo terrible de la experiencia de la violencia, es también un espacio que exhibe la agencia de las mujeres de ANFASEP, su lucha como agrupación y su búsqueda por verdad, justicia y reconocimiento. Pero se transforma en “[...] una demanda de reconocimiento de lo que ellas sufrieron” (Ponciano del Pino, comunicación personal, 18 de diciembre de 2012), expresada a través de la representación explícita de lo vivido.

La forma de presentar la violencia al espectador no debe tomarse como muestra de una disposición morbosa de construir la exposición. La forma deliberada de exhibir la crueldad de la violencia de la manera más explícita posible tiene relación con la intención y necesidad de contrarrestar la constante negación de sus experiencias. Esta situación se producía (y produce) por la estigmatización que los campesinos y campesinas sufrían por provenir de Ayacucho, sinónimo de participación en Sendero Luminoso, siendo “[...] por lo tanto sus demandas silenciadas y tergiversadas” (Tamayo 2003: 116). De hecho, la mujer

que me acompañó en mi recorrido del museo de ANFASEP me cuenta que cuando viajaban a Lima a pedir ayuda y hacer denuncias, “A pesar de que éramos peruanos [...] nos decían: ¡Ah! Los de Ayacucho son terroristas” (5 de diciembre de 2012). Pero ella insiste, cuando va contando y explicando el museo y los objetos expuestos, que todo lo narrado ellos lo han vivido. Es así como se construye esta estrategia discursiva de legitimación: “Esto nadie nos ha contado. Nosotros hemos vivido” (comentario de madre de ANFASEP en visita guiada al museo, 5 de diciembre de 2012).

Hay otros dos espacios más que siguen esta línea de representación gráfica de la violencia. Me refiero a los murales que se encuentran en la fachada del museo y a dos instalaciones de la exhibición. Los murales del exterior retratan la violencia que sufrieron las comunidades, como también las luchas que las *mamas* de ANFASEP han emprendido en el tiempo (imágenes n°65 y 66). La manera de narrar la violencia es de manera explícita. Vemos cómo los senderistas los asesinaban, cómo arrasaban sus comunidades, destruían e incendiando sus aldeas, viéndose los campesinos obligados a desplazarse a otros lugares. También se muestra lo que los soldados hacían con ellos, llamando la atención el dibujo de tres piernas cercenadas. Se insinúa que son los soldados los causantes de ese delito, ya que botas militares se ven al lado de las piernas.

Respecto de los murales, Nelson Pereyra, quien en un principio participó en la creación del museo, dice que:

Fue una discusión tremenda qué colocar en el mural. Las señoras querían que fueran las caras de los tres gobernantes perpetradores de derechos humanos: Belaunde, Alan García y Fujimori. Ok, perfecto, podríamos poner las caras de los tres presidentes, pero imagínese el lío que eso hubiese significado. [...] Entonces, se les convenció finalmente a las señoras de que no vaya la cara de Alan García y que hayan cosas un poquito más abstractas [...] pero se impuso la representación realista y se pintaron figuras. Hay unos niños y una pierna cercenada (comunicación personal, 3 de diciembre de 2012)

La representación realista es la expresión que nuevamente emerge en la exhibición, debido a la necesidad de llamar la atención “[...] sobre lo concreto de su dolor y su pérdida con retratos vividos de la crueldad a la que estuvieron expuestas [las víctimas]” (Agüero, Portugal y Muñoz 2012: 69). Por lo mismo, y como acota el antropólogo e historiador Jeffrey Gamarra, “[...] estos museos comunales guardan una sola memoria comunal [...]” (comunicación personal, 5 de diciembre de 2012). Javier Torres, al ser preguntado por la estética adoptada en el museo de ANFASEP, dice: “[...] creo que es una necesidad, en el

caso de ANFASEP, de mostrar las cosas tal cual fueron. Hay mucha necesidad de decir ‘oye entiende’. Es como un grito: ‘oye, entiendan que diablos pasó. Ya que no nos creen, mírenlo’ [...]” (comunicación personal, 15 y 20 de noviembre de 2012). Se trata del desnudamiento de la violencia, resultado del sentimiento de discriminación e indiferencia de parte del Estado y de la sociedad.

Otras dos instalaciones del museo vuelven a invocar el realismo a la hora de representar la violencia. Una de ellas es la réplica de una sala de torturas (imagen n°67). Se trata de una puerta de hierro de tamaño real. El espectador tiene dos opciones: abrir la puerta o una ventanilla. En ambos casos, lo que el visitante logra presenciar es una golpiza de parte de un soldado a un campesino. Tanto el victimario como la víctima son de tamaño real. La otra instalación se trata de una réplica de una fosa común con algunos restos óseos (imagen n°68).

El otro elemento que llama la atención en estas representaciones es el rol victimizante que adquiere la representación del campesino. En todos los objetos enseñados, tanto campesinos como campesinas se ven acorralados por dos grupos armados. A pesar de la historia de organización y lucha por la justicia y la verdad, igualmente la posición en la que se ubican en la historia de la violencia es de víctimas, como un grupo de la sociedad que se vio afectado por un conflicto armado, convirtiéndose en una versión local de la teoría de los dos demonios⁷⁷. Donde más visible se hace esta visión es en el retablo de Wari Zárate. En éste, los campesinos son representados en diversas experiencias de violencia, practicada tanto por el Ejército como por los senderistas. Otra instalación que sigue esta línea es el Tótem de la Memoria, escultura de fierro que se encuentra instalada en el Parque de la Memoria, plaza ubicada al frente del local de ANFASEP.

El relato de la escultura simboliza tres tiempos. Un tiempo representa el presente (imagen n°69), donde se observan restos humanos, haciendo referencia a las fosas clandestinas halladas durante y después del trabajo de la CVR. También se observa un libro que ejemplifica al IFCVR y una balanza de justicia, simbolizando la lucha por la verdad y castigo. Un segundo tiempo expone los anhelos de paz para el futuro (imagen n° 70), la que

⁷⁷ En América Latina, específicamente para los casos de dictaduras militares del Cono Sur, ha sido bastante conocida la teoría de los dos demonios, la que describe a la sociedad civil como un grupo social que no adquiere ninguna posición política, y más bien se encuentra en una posición media, viéndose afectado tanto por los grupos guerrilleros y de resistencias clandestinas como por las fuerzas estatales represivas.

nacería de la derrota de la guerra y los conflictos que dieron paso a tales eventos violentos. De hecho, una planta nace del fusil roto, representando una nueva sociedad que surge en estos nuevos tiempos de paz y reconciliación, representada por una paloma y unas manos, respectivamente. Es en el tiempo pasado de esta escultura donde más claramente se refleja el relato de ANFASEP, con respecto a la posición que los campesinos adoptaron durante el periodo de violencia (imagen n°71). El rostro de un sujeto con sus ojos vendados y expresión de temor, es la más gráfica. Sobre su cabeza apuntan tanto un fusil militar como un cuchillo usado por “subversivos”. El resto de las armas que se observan repiten el binomio anterior.

Una última instalación a la que me referiré se trata de vitrinas en donde se encuentran en exhibición, además de la cruz y bandera simbólica de ANFASEP, ropas y accesorios de hombres y mujeres víctimas de la violencia armada (imágenes n°72 y 73). El elemento más escalofriante es una soga, la misma que maniató las manos de Jorge Martínez Zea, al momento de encontrar su cuerpo sin vida (imagen n°74). La exhibición de las prendas nos invita a pensar en la ausencia, en los hombres y mujeres muertos y en los cuerpos desaparecidos que habrían sido vestidos por estas ropas. Pero, también es posible una lectura de la exhibición de las ropas desde la perspectiva de una representación “realista” de la violencia. Hay algunas prendas en las que se puede leer el maltrato sufrido por los cuerpos. En este caso, la soga exhibida es la demostración más locuaz de todas; la prueba que legitima los testimonios narrados.

El museo “Para que no se repita” da para muchas reflexiones. Sin embargo, he centrado mi interés en aquellas instalaciones y objetos que dejan traslucir especialmente el relato de ANFASEP, como también sus particularidades como espacio de memoria. Entre ellas se encuentra el uso del retablo, entendido como un arte popular, que se convierte en soporte de las representaciones de la violencia. Como dicen José Carlos Agüero, Tamia Portugal y Sebastián Muñoz-Najar: “[...] en las comunidades la memoria se activa y transmite a través de la música, retablos, tablas de Sarhua, rumores o sueños [...]” (Agüero, Portugal y Muñoz 2012: 68), en paralelo a otras propuestas, tipos de objetos y espacios a través de los que se intentan enseñar y transmitir las memorias. Mientras las comunidades hacen uso de sus artes populares, otros soportes e iniciativas copan el espacio público. En este punto, una de las preguntas principales que conduce esta investigación cobra sentido e

importancia: ¿de qué manera puede representarse la memoria de las propias víctimas de la violencia política, sin transitar hacia una limeñización? ¿Cómo incluir sus propias prácticas culturales de memoria en los proyectos y espacios de rememoración (como el actual Lugar de la Memoria de Lima), sin ejercer algún tipo de subalternización? Es por esto que centro mi mirada en las formas que permean el discurso. El problema es que las comunidades se ven enfrentadas al dilema de continuar con sus propias formas de transmitir y anclar la memoria u optar y utilizar “[...] el lenguaje de la memoria de quienes toman las decisiones [...]” (Agüero, Portugal y Muñoz 2012: 68), sobre todo motivados por el anhelo reconocimiento y reparación.

Este dilema no es nuevo, por lo menos para el caso peruano. Antonio Cornejo Polar da cuenta de lo ocurrido en el caso de la transmisión de los hechos de Cajamarca, a la llegada de Francisco Pizarro al *Tawantinsuyo*. Varios cronistas escribieron sobre los hechos de Cajamarca, los cuales son representados en las danzas rituales que se festejan en las comunidades andinas desde antaño. Sin embargo, estas comparsas llamadas Inca/Capitán, que reflejan la beligerancia surgida entre indígenas y españoles –y luego *mistis*, considerados como herederos de los conquistadores- no siempre tienen el mismo fin:

[...] el baile concluye normalmente con el apresamiento del Inca, pero puede suceder que el desenlace sea inverso: que el Inca aprese al Capitán, o también que los dos terminen prisioneros de los bandos en pugna. [...] y sigue siendo posible que, en determinadas ocasiones, sea el Inca quien venza a Pizarro (Cornejo Polar 1994: 52)

En las comparsas todo es posible, porque “[...] la narración histórica de las crónicas parece extraviarse, como disuelta en otra materia (no la escritura sino el ritmo de los cuerpos) y en otro espacio (no el privado que es propio de la escritura-lectura sino el público de las calles y plazas)” (Cornejo Polar 1994: 53). Las danzas, protagonizadas por miembros de las comunidades andinas, alteran la linealidad y finitud de la historia, características propias de la narración e historia occidental. No se trata de una apropiación de los hechos de Cajamarca. Las crónicas, lineales, finitas, secuenciadas, irreversibles y con un fin preciso, no son más que una de las tantas maneras a través de las que se narran los hechos ocurridos en Cajamarca. Son las comparsas, formas marginales que cuentan el encuentro entre el Inca Atahualpa y el conquistador Francisco Pizarro por medio de otros soportes, en este caso performativos. Lo anterior no hace más que poner “[...] de manifiesto la variedad cultural de

las conciencias históricas posibles o simplemente las muchas maneras que los sujetos socio-étnicos tienen de recordar lo sucedido en el tiempo [...]” (Cornejo Polar 1994: 51).

En el caso de las memorias ocurre algo semejante. En el museo de ANFASEP se encuentran retablos y cerámicas para narrar a los visitantes la violencia padecida. La presencia de estos objetos es combinada con soportes más “tradicionales”, como las fotografías con textos explicativos y videos documentales. El problema se produce en la presión de “occidentalizar” sus experiencias de memorias, sobre todo en el contexto de construcción de un espacio como el Lugar de la Memoria de Lima, museo que, a pesar de estar sumergido en discusiones sobre cómo se debe representar “correcta y apropiadamente” el conflicto armado interno, esporádicamente decide conversar con experiencias museográficas anteriores y realizadas por los propios afectados y víctimas.

Las discusiones sobre las maneras más apropiadas de representar la violencia también nos invita a pensar en las estéticas usadas en el museo de ANFASEP. Para Milton y Ulfe la estética realista presente en la exposición contiene en sí mismo un valor, ya que no se empantanar en estéticas “complicadas y rebuscadas” (Milton y Ulfe 2011: 220). Desde la misma perspectiva, este tipo de estética puede ser considerada como una característica de la manera de contar y transmitir los recuerdos de la violencia, a través de formas que manifiesten “lo concreto de su dolor” (Agüero, Portugal y Muñoz 2012: 69). Pero “lo concreto” también es un artilugio que les permite legitimar sus testimonios, negados en pleno periodo de violencia por su condición étnica. Es por eso que cuando uno conversa con víctimas, en este caso puntual con las *mamas* de ANFASEP, sus discursos están tapizados de muletillas como “Eso es lo que pasó”, “Nadie nos lo ha contado”, “Nosotros lo hemos vivido”. En mi recorrido por el museo, al momento de acercarnos al retablo de Sergio Huamaní, la *mama* que me acompañaba dice que el joven ha retratado la violencia “[...] como ha visto en el campo [...] como le contaba su mamá [...]” (comentario de madre de ANFASEP en visita guiada al museo ANFASEP, 4 de diciembre de 2012, Ayacucho), otorgándole validez a lo enseñado en el retablo por su calidad de testigo: “Este joven ha plasmado todo en su arte” (comentario de madre de ANFASEP en visita guiada al museo ANFASEP, 4 de diciembre de 2012). De hecho, sobre la instalación de la sala de torturas, la misma señora dice: “Esta es la sala de tortura como la que ha existido en el cuartel [Cabitos]. Las personas que han sido detenidos, ellos han plasmado como a ellos los torturaban” (4 de

diciembre de 2012). Son realmente réplicas, al estilo de los museos de cera de Madame Tussauds (Milton y Ulfe 2011: 220). Son estrategias que buscan posicionar sus voces, sus recuerdos, sus experiencias en este caudal de memorias.

b. La Casa de la Memoria *Yuyana Wasi* en Huanta

Estando en Ayacucho averigüé cómo llegar a Huanta para visitar la Casa de la Memoria *Yuyana Wasi*. Hasta el momento mismo de embarcarme hacia la ciudad de Huanta, no estaba segura de poder lograr visitar dicho espacio de memoria. Todas las referencias me hacían pensar que el sitio estaría cerrado y no podría recorrerlo. Pero las cosas se dieron de otra manera. Decidí viajar en una especie de colectivo, autos privados tipo *station* donde pueden ir hasta cuatro personas. El día estaba amenazante y pronto se dejaría caer la lluvia sobre la puna ayacuchana. Por lo mismo, y por mi condición de extranjera, decidí viajar temprano y así volver antes de que comenzara a oscurecer.

La distancia entre la ciudad de Ayacucho y Huanta es de 48 kilómetros, que no son más de unos cuarenta y cinco minutos de viaje. Mientras voy viajando, los otros pasajeros conversan con el chofer sobre un accidente ocurrido hace unos días atrás. Un camión se había desbarrancado del camino y el conductor había resultado muerto. Hablaban con gran soltura del hecho acontecido, como si este tipo de accidentes fuese normal. Sin embargo, lo que más llama mi atención son los cerdos que logro observar a la orilla del camino. Se encuentran cerca de los poblados que se ubican en el camino que une Ayacucho con Huanta. Son unos cerdos de color negro, los mismos que se encuentran representados en los retablos de la colección del museo de ANFASEP; los mismos cerdos que desgarraban los cuerpos de los muertos que eran arrojados en las quebradas; los mismos cerdos a quienes los familiares de las víctimas debían quitarles los cuerpos de sus seres queridos. Comprobé que esas escenas tan ajenas a mi experiencia cotidiana eran ciertas; que esos puercos negros existían y caminaban tranquilos buscando algo para alimentarse en los alrededores de los poblados.

El colectivo me dejó en la plaza de armas de Huanta, ciudad capital de la provincia homónima. Desde ahí decidí caminar hacia la Casa de la Memoria *Yuyana Wasi*. Eran aproximadamente unas diez cuadras de distancia. Así aprovechaba de recorrer y conocer una de las localidades afectadas por la violencia del conflicto armado interno.

La Casa de la Memoria *Yuyana Wasi* es el resultado de una iniciativa civil de la Asociación Provincial de Huérfanos y Víctimas de la Violencia Política de Huanta (APROHVIPH), del Frente Provincial de Organizaciones Afectadas por la Violencia Política en Huanta, más el apoyo del Instituto de Diálogo y Propuestas (IDS) y la Municipalidad Provincial de Huanta⁷⁸. De hecho, la Casa de la Memoria se ubica en un espacio municipal que alberga a varias otras oficinas municipales y organizaciones que gozan del apoyo municipal. Fue inaugurada el 15 de diciembre de 2006.

A mi llegada, la oficina que alberga *Yuyana Wasi* estaba cerrada. No obstante, inmediatamente me hicieron saber que abrirían pronto. Sólo tardó entre unos quince o veinte minutos en llegar la persona que tenía las llaves del local. Inmediatamente se me invitó a recorrer otras salas adjuntas a *Yuyana Wasi*. La Casa de la Memoria se encuentra a un costado y conectado con el Museo Municipal Ricardo E. Urbano Boluarte. En él se exhiben piezas arqueológicas, momias y restos óseos que datan de la época precolombina, artefactos de la época colonial, como también gorros y armas de los soldados de la guerra del Pacífico. Si recorriéramos el museo cronológicamente, la sala que alberga *Yuyana Wasi* sería la última sala del recorrido del museo municipal, y a su vez, los últimos sucesos “significativos” ocurridos en la provincia.

El encargado del recinto me solicita que al terminar mi recorrido por el museo le avise para volver a cerrarlo. Me hace hincapié en esto, ya que hace un par de semanas atrás se habían robado un par de piezas de gran valor. Es por eso que, al terminar de recorrer las salas, le aviso que había concluido mi visita de la muestra y que ahora quería ver *Yuyana Wasi*. Es en ese momento que me explica que el espacio de la Casa de la Memoria está siendo usado como oficina para recibir a jefes y jefas de hogar que buscan empadronarse para obtener apoyo económico de los diversos programas sociales del gobierno central. Es por esto que el *Yuyana Wasi* se encuentra desordenada, y la muestra algo amontonada. Me llama la atención el uso que le entregan al recinto. En un primer momento pensé que era una expresión del poco valor que le otorgaban a un espacio de memoria como este. Pero, inmediatamente, una segunda impresión se me vino a la cabeza. Uno de los espacios más convenientes para recibir a las personas de escasos recursos podría ser *Yuyana Wasi*, ya que

⁷⁸ El Frente Provincial reúne a las víctimas y sus familias y a organizaciones de comunidades afectadas, además de las Asambleas Distritales de Delegados de Organizaciones de Sociedad Civil y Afectados (ADOCIA).

muchas de estas familias, debido a la violencia política, se vieron sumergidas en condiciones de vida paupérrimas, peores que su situación anterior al conflicto armado interno. Muchas de ellas vieron arrasados sus campos y asesinados a miembros de sus familias. Muchos de aquellos que iban a empadronarse habían sido víctimas de la violencia política.

Yuyana Wasi, que en quechua significa “Nuestra Memoria”, se auto-concibe como un espacio de conmemoración, como una muestra abierta y en continua construcción. Haciendo uso de artefactos culturales como la fotografía, cerámicas y retablos, busca contar los hechos ocurridos, “[...] la resistencia de miles de hombres y mujeres para no consentir las violaciones de derechos humanos, el asesinato y la desaparición forzada, las masacres o la práctica de la tortura” (Declaración de la Casa de Memoria *Yuyana Wasi*). Nuevamente, el uso de artes populares originarias de la zona, como lo son los retablos y las cerámicas se encuentran presentes en el espacio. Al igual que en el Museo “Para que no se repita”, estas artes populares son usadas como soportes, a través de los cuales se pretende enseñar y representar los eventos ocurridos y que asolaron Huanta y sus alrededores.

Yuyana Wasi se ubica en una sala de cuatro por ocho metros, aproximadamente. Uno de los muros de la sala está completamente tapizado de fotografías, todas parte del Banco de Imágenes de la CVR (imágenes n°75 y 76). La selección responde a decisiones de los propios curadores de la exposición. El objetivo de exhibir dichas fotografías es relatar la historia acaecida durante la época de la violencia política.

Entre las imágenes se encuentra un retrato de Jaime Ayala Sulca, periodista oriundo de Huanta y quien trabajaba en medios radiales y escritos. Fue detenido un 2 de agosto de 1984 al ingresar al estadio Municipal de Huanta (recinto usado como base por la Marina de Guerra). Desde ese momento nunca más se le vio. Junto al retrato de Jaime Ayala se encuentra el de Víctor Yangali Castro, militante aprista y alcalde de Huanta, cargo que ejercía al momento de ser asesinado por Sendero Luminoso el 1 de diciembre de 1987. Ambas muertes son íconos de los años de violencia para la memoria de los huantinos. Otras de las imágenes son algunas de las fotografías emblemáticas de la exhibición *Yuyanapaq*. Podemos observar dos fotografías que retratan a Celestino Ccente con su ojo tapado por la gasa (imagen n°26) y con su ojo herido destapado (imagen n°28). También se encuentra la fotografía emblema de las manos sosteniendo una fotografía tamaño cédula de identidad

(imagen n°6). El resto de las imágenes pueden ser descritas como representativas de la realidad que aconteció tanto en la provincia como en la ciudad de Huanta durante las dos décadas de violencia política. Podemos encontrar una imagen que retrata a mujeres rezando en las afueras de una iglesia un viernes santo (imagen n°77). Se trata de la representación de las viudas que dejó el conflicto armado. Las fotografías reproducen algunos de los temas tratados por la muestra *Yuyanapaq*, pero el grueso de las imágenes buscar enseñar la violencia vivida en la ciudad de Huanta y en la provincia. Emblemáticas son aquellas que retratan al Estadio de Huanta, que fue usado como base de la Marina de Guerra y centro de detención y tortura (imagen n°78). Otra imagen icónica es la de las fosas de Pucayacu, lugar donde fueron encontrados cincuenta cadáveres, de los cuales sólo cuatro han sido identificados (imagen n°79)⁷⁹. Se suman a estas imágenes aquellas fotografías capturadas por Oscar Medrano donde se observa a un grupo de campesinos de la comunidad de Jano, quienes habían sido atacados por una hueste senderista, dejando veintitrés muertos. En la fotografía los campesinos miran hacia su comunidad, asolada y destruida (imagen n°80).

Una categoría novedosa es la de niños “subversivos”. Me detendré en dos fotografías. En la primera se puede observar a un grupo de adolescentes y niños, con sus caras semi-cubiertas y posando con su armas (imagen n°81). La fotografía pertenece al archivo de Caretas y fue tomada por el fotógrafo Abilio Arroyo. Su publicación acompañaba una entrevista que se le realizó a este grupo de niños senderistas en Huanta en 1985. Entre las declaraciones entregadas, anuncian muertes los días previos a las elecciones presidenciales. Otra fotografía es aquella donde se retrata a un niño senderista mensajero, la misma expuesta en la sala “Homenaje a las víctimas” en *Yuyanapaq* (imagen n°22). A estas dos fotografías las acompañan dos más, las cuales son interesantes de analizar en conjunto. Una tercera fotografía fue capturada en 1990 por el lente de Vera Lenz, donde fotografía a un niño rondero (imagen n°82). El niño tiene su rostro cubierto y muestra un cuchillo, arma con la cual pareciera vigilar las calles de Huanta. Una última fotografía es un retrato a una niña con atuendos indígenas (imagen n°83). No se detalla si la niña es de Huanta o de la provincia. Se define como ayacuchana y es la representación de los miles de niños que

⁷⁹ Los cuerpos, luego de ser encontrados, fueron trasladados a fosas comunes del cementerio de Huanta. Hasta la actualidad se han encontrado catorce restos óseos en bolsas muy deterioradas. De estos catorce cuerpos, sólo cuatro han podido ser identificados. Ninguno de los presuntos autores de las ejecuciones extraoficiales y de las torturas se encuentra detenido. Las investigaciones apuntan a la Marina de Guerra.

quedaron huérfanos a causa de la violencia política. De cierta manera, todas estas fotografías enseñan otro rol de los niños durante este periodo. En primer lugar, no los muestra sólo como seres pasivos y sujetos que sufren las consecuencias de la violencia política, como es el caso de los niños y niñas que resultaron huérfanos, sino que también nos exponen a niños y adolescentes senderistas y niños ronderos, quienes asumieron un rol activo en el conflicto armado. En este sentido, la imagen del niño mensajero senderista adquiere otra connotación, diferente de la otorgada en *Yuyanapaq*. Pareciera que en *Yuyana Wasi* no se pretende hacer énfasis en su condición de víctima, apuntando a la posibilidad de que el niño haya sido reclutado forzosamente por Sendero Luminoso, sino que se busca dar cabida a la posibilidad de decisión de estos niños de ser agentes activos en la “guerra popular”, debido a sus condiciones socio-culturales, e incluso ser sujetos activos en la protección de sus comunidades, como el caso del niño rondero⁸⁰.

Se puede concluir que las fotografías exhibidas en *Yuyana Wasi* reproducen varios tópicos presentes en la muestra limeña *Yuyanapaq*, como la temática de las viudas y los intentos por retratar la crueldad de la violencia política. Acompañan a estas imágenes hitos de la memoria de los huantinos del conflicto armado en la zona, como el descubrimiento de las fosas de Pucayacu y el recuerdo del Estadio Municipal de Huanta convertido en base de la Marina y centro de detención y tortura. La influencia de *Yuyanapaq* en *Yuyana Wasi* es clara, llevándonos a definirla como una versión abreviada de la exposición mayor, y con ello reproduciendo el relato implícito que las fotografías conforman. Pero la Casa de la Memoria no se compone solamente de fotografías.

La muestra también consta de un retablo, cuya autoría es de María Quispe, volviendo a incluir este soporte propiamente local y de gran tradición para la zona (imagen n°84). Es un gran retablo de dos cuerpos, divididos en tres pisos cada uno, a través de los cuales se relata, a grandes rasgos, la historia (general) del conflicto armado interno. El primer piso del retablo representa la vida antes del periodo de violencia (imagen n°85). Se

⁸⁰ Es interesante en este punto hacer referencia al texto de Lurgio Gavilán “Memorias de un soldado desconocido”, cuando él relata sus motivos para ingresar a las filas de Sendero Luminoso: “De regreso, en el camino, nos encontramos con Raúl, amigo de mi hermano, porque ellos habían estudiado en el colegio de Mayu. Pregunté por mi hermano y me dijo que estaba lejos luchando por la justicia social [...] Esa tarde nos quedamos con Raúl en la casa de mi tío. Al día siguiente, en el camino, cuando lo acompañaba [a Raúl] hasta cierta parte –porque Raúl iba a la selva-, me dijo que si quisiera encontrarme con mi hermano podría ir con él cuando regrese; así fue. He recordado siempre ese día de mi partida de la comunidad de Punku, cuando salí de la casa de mi tía. Ella, con sus ojos llorosos, me decía que me quedara, pero ya estaba decidido; firme partí a una aventura desconocida sin fecha de retorno. Tenía 12 años” (2012: 60).

observa un grupo de personas realizando sus labores cotidianas, trabajando juntos, construyendo una casa, arriando animales y tocando música. El segundo piso enseña el inicio del conflicto (imagen n°86). Los militares y senderistas hacen aparición, deteniendo y matando a los campesinos. En este piso se desarrolla la representación de la victimización de los campesinos. El tercer piso grafica la organización de los propios campesinos para asegurar su protección, a través de los ronderos (imagen n°87). El cuarto piso del retablo nos enseña un hito de la memoria de Huanta: el descubrimiento de las fosas de Pucayacu (imagen n°88). Es la única representación de un suceso local en el retablo, que alcanzó connotación nacional. Pucayacu se ha convertido en un hito de la memoria de Huanta. Por lo mismo, a la hora de representar la violencia ocurrida en la zona, la artista decidió referenciar con un evento local, rememorado por los huantinos. En el quinto piso aparecen los campesinos solos en su comunidad (imagen n°89). Pareciera simbolizar el fin de la época de la violencia. El último piso nos enseña la conformación de la CVR (imagen n°90). Se representa a los miembros de la comisión (vestidos de ternos y trajes de dos piezas) sentados alrededor de una mesa y a un grupo de campesinos y campesinas (vestidos con atuendos tradicionales), quienes tienen sus manos extendidas, en señal de petición. Llama la atención la diferencia de tamaño entre ambos grupos, siendo los campesinos mucho más pequeños que los miembros de la CVR. Cabe mencionar que en este piso hay dos letreros explicando la sección. En uno de ellos se menciona la creación de la Comisión y en el segundo se explicita el reconocimiento que la CVR le otorgó a las organizaciones civiles por su labor en la defensa de los derechos humanos y por su rechazo a la violencia.

El retablo no pone en duda el relato oficial y la historia general del conflicto armado interno, tal y como ha sido propuesta por la publicación del IFCVR. En el primer piso del retablo se muestra una comunidad solidaria entre sus miembros, que vive tranquila y trabajando colectivamente la tierra, similar a la escena representada en el retablo de Sergio Huamaní Mitma del museo de ANFASEP, descrita con anterioridad. Sin embargo, ambas representaciones llevan a cabo una auto-idealización de las comunidades, al obviar una multiplicidad de problemas comunales existentes con anterioridad al inicio del conflicto armado.

Otro de los artefactos culturales que se encuentran en *Yuyana Wasi* es un conjunto de cuatro cerámicas de Arístides Quispe López. Tres de ellas se exhiben como si formaran

una unidad. Éstas vuelven a tratar el tópico representado en el segundo piso del retablo comentado más arriba: la victimización de los campesinos. Una de las cerámicas grafica la violencia ejercida de parte del Ejército con los campesinos y campesinas de la sierra (imagen n°91). Otra escenifica la labor de propaganda política de los senderistas con los mismos campesinos (imagen n°92). En ambos casos los y las campesinas se encuentran en un rol pasivo. La tercera cerámica es culminación de la temática desarrollada en las dos anteriores (imagen n°93). En ella aparecen varias campesinas y niños vestidos de negro, llorando la desaparición de sus seres queridos o a los pies de las animitas de sus familiares. Los gestos de tristeza y las grandes lágrimas en sus rostros expresan sus sentimientos. Estas tres cerámicas narran el relato oficial del conflicto armado, en el cual los campesinos más bien se ubican en el lugar de víctimas pasivas, entre dos actores calificados como activos y responsables de la violencia desatada. Por lo tanto, la violencia que los aquejó tiene la cualidad de provenir del exterior, eliminando cualquier responsabilidad en los eventos ocurridos.

No puedo terminar esta sección dedicada a *Yuyana Wasi* sin hacer mención a uno de los objetos más interesantes de la muestra. Se trata de una escultura de casi un metro sesenta de altura que representa a un hombre, quien mira al cielo extendiendo uno de sus brazos con una antorcha en su mano (imagen n°94). El cuerpo del hombre se encuentra totalmente manchado, figurando sangre y hematomas. Sus ojos exhiben ojeras y su rostro busca expresar sufrimiento y temor. En su pecho se encuentra dibujado un gran signo de interrogación. No se haya el nombre del autor(a) de la escultura en cuestión⁸¹. Es interesante reflexionar tanto sobre el relato que la propia escultura enseña como sobre su estética. Continuando, en buena medida, con el relato de los otros objetos exhibidos en *Yuyana Wasi*, el hombre de la escultura es un campesino, víctima de la violencia y que se encuentra desaparecido. El signo de interrogación grafica el desconocimiento de su paradero, como también de la violencia que se ejerció sobre su cuerpo. Es imposible no mencionar la manera en que se representa la violencia. Al igual que en varios artefactos culturales del museo de ANFASEP, en *Yuyana Wasi* la violencia es enseñada de forma gráfica, explícita, y se puede notar la intención de dejar en un segundo lugar elementos ambiguos, retóricos

⁸¹ Cabe mencionar que el cuerpo del hombre de la escultura no tiene rasgos indígenas. Más bien, los rasgos coinciden con el estereotipo de un hombre mestizo.

y/o poéticos, buscando dar énfasis a una intención documental y figurativa. El uso de colores que representan sangre, heridas y hematomas que llenan el cuerpo del desaparecido buscan producir una representación figurativa realista, guiando hacia una lectura específica en torno a la violencia sufrida por los sujetos, que enfatiza las consecuencias de la misma. Porque pareciera que invitar a reflexionar sobre la violencia como problema social no es el objetivo más importante en la muestra, sino, más bien, mostrar la violencia a la que fueron sometidos los campesinos, los sucesos que tuvieron que experimentar y, sobre todo, exigir el reconocimiento de sus vivencias como víctimas. Esto no es incoherente con los otros objetos que se haya en exhibición. De hecho, ellos también buscan mostrar las situaciones a las que se vieron sometidos en época del conflicto armado interno.

Estas representaciones van acompañadas de ciertos relatos. Persiste en la escultura, como en el retablo y en las cerámicas, una mirada construida, en este caso, por las propias víctimas organizadas en agrupaciones, de los campesinos como sujetos ubicados entre dos bandos en conflicto, situándose en una posición pasiva y sufriente. En estos artefactos no se logra percibir una problematización de otros aspectos del conflicto armado interno, como la discriminación étnica, la pobreza e incluso la militancia de los campesinos en los grupos armados. Más bien, se enfatiza la condición de víctimas debido a la violencia política. Es una victimización producto de su emplazamiento entre dos fuegos, sin haber participado en ninguno de los dos bandos en disputa.

No deja de fomentar esta visión otra instalación que existe en la Casa de la Memoria. Se trata de tres prendas de vestir: un chaleco, una camisa y un pantalón. Las ropas exhiben orificios. Seguramente, al igual que en el museo de ANFASEP, las indumentarias posiblemente pertenecían a un hombre desaparecido y encontrado en una de las fosas clandestinas o botaderos de cuerpos. Nuevamente, los ropajes expuestos resaltan la idea fuerza victimizadora del relato de *Yuyana Wasi*, presente a lo largo de toda la muestra. Más aún, es un relato que se busca exponer a través artefactos que usan una estética figurativa, explícita, gráfica.

En resumidas cuentas, el relato que entrega la Casa de la Memoria *Yuyana Wasi* de Huanta no es un discurso disruptivo, sino que más bien todos los elementos que se hayan en exhibición apuntan a enseñar una memoria que ubica en una posición de víctima (sufriente y pasiva) a los campesinos y campesinas, víctimas de ambos bandos en conflicto. Sin

embargo, tanto los artefactos como la estética usada son característicos de los espacios de memoria de las zonas afectadas, en los cuales se hace uso de objetos y artes tradicionales locales, y de un lenguaje artístico figurativo, que busca producir interpretaciones lo menos ambiguas posibles.

El Museo “Para que no se repita” de ANFASEP en Ayacucho y la Casa de la Memoria *Yuyana Wasi* de Huanta no son los únicos espacios de memoria que hoy en día existen en el Perú. Tampoco las expresiones artísticas que albergan estos espacios son las únicas. La Chalina de la Esperanza, el Quipu de la Memoria o las múltiples exposiciones y proyectos del Museo Itinerante “Arte por la Memoria” son sólo algunas de las varias expresiones artísticas que han florecido en Perú post-conflicto armado. Pero, además de ser expresiones artísticas, también son relatos y visiones sobre los eventos sucedidos entre 1980 y 2000. Y la gran mayoría de ellos son parte del *boom* o apertura social sucedido posterior a la creación de la CVR⁸², entendida esta última como una institución que abrió espacios para la discusión pública sobre los hechos ocurridos y las diversas memorias sobre el conflicto armado. Por lo mismo es que, en paralelo a la construcción de un relato de verdad relativamente oficial (y digo relativamente oficial debido al casi nulo respaldo estatal que el IFCVR ha recibido), comenzaron a fluir una serie de formas alternativas de representación histórica y de memorias (Milton 2007: 4). Sin embargo, la gran mayoría de ellos se diferencia de los espacios nombrados y de los soportes artísticos que allí se exhiben, debido a las características estéticas que los objetos poseen.

La discusión, no obstante, no puede limitarse a los objetos presentes en las exposiciones y los relatos que se construyen en estos espacios, sino que, más bien, debe avanzar hacia una reflexión sobre cómo estas experiencias interactúan con el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social de Lima, el cual se encuentra en un proceso de la fase final de construcción. Más que mal, los primeros son espacios nacidos de iniciativas locales y de organizaciones de víctimas y familiares de víctimas. Son lugares que buscan enseñar al resto de la nación sus memorias y sus recuerdos, mientras que, paralelamente, el

⁸² Existen experiencias anteriores a las ocurridas con anterioridad al 2000, como el mismo acto performativo contra el tercer gobierno de Fujimori de “Lavar la Bandera” en la Plaza Mayor de Lima, ocurrido meses antes de la huida de Fujimori, o la intervención de Ricardo Wiese en los cerros de la Cieneguilla, lugar donde se encontraron los cuerpos de los nueve estudiantes y un profesor de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle (más conocida como la Cantuta), en 1995. Respecto a la performance “Lavar la Bandera” ver: Buntix 2008. En el caso de la acción de Wiese ver: Wiese 2010.

propio Estado pretende contar un relato –museográfico- sobre los hechos ocurridos durante el conflicto armado interno.

4. El Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social

A principios de junio de 2014 se inauguró una primera etapa del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social, con la apertura al público de los denominados espacios abiertos (terraza, explanada y auditorio). Se trataba de la presentación en sociedad de un proyecto controversial, expresión de los debates que hasta el día de hoy suscitan los hechos ocurridos en los años ochenta y noventa. No obstante la inauguración de los llamados espacios abiertos, los sectores donde se expondrá la exhibición permanente no han corrido la misma suerte. Más aún, el contenido del guion museográfico que concierne a estas otras partes del Lugar de la Memoria no ha sido resuelto, y es actualmente materia de pugnas y debates. Las discusiones sobre qué contar y cómo contarlos han sido las protagonistas. En ellas que no sólo han intervenido los comisionados encargados del espacio de memoria, sino también académicos, intelectuales, artistas, políticos, militantes de organizaciones de derechos humanos, familiares de víctimas, entre muchas otras personas. Lo que el Lugar de la Memoria había sido convocado a contar no era (ni es) una experiencia consensuada. En consecuencia, ha terminado siendo hasta ahora un espacio en el que han cristalizado las discusiones y debates de más de dos décadas. Definir qué contar y cómo contarlos no es fácil, menos cuando los eventos, temas y memorias que el museo retrataría en sus paredes serían la expresión de lo que el Estado habría determinado como aquello que “debe ser recordado” y “cómo debe ser recordado”, entendiendo el relato del Lugar de la Memoria como la narrativa oficial. Sobre todo debido a la historia cultural del Perú y la condición sociocultural de la mayoría de las víctimas que dejó el conflicto armado, el contenido y la forma adquieren mayor preponderancia. ¿Cómo el museo se hará cargo de las memorias otras, de los sujetos marginados y discriminados históricamente?

Es por eso que reflexionar sobre los debates que han surgido alrededor de la construcción de dicho lugar me permite enfrentar la problemática de qué significa un espacio como el Lugar de la Memoria en el Perú. Porque no se trata de un museo construido por las víctimas; tampoco por los victimarios. Es un museo construido (a regañadientes) por el Estado. El Lugar de la Memoria es un espacio que se encuentra situado en la intersección

cultural característica del Perú, entre dos conciencias culturales diferentes y distantes – desde la conceptualización propuesta por Cornejo Polar (1978)-, y que se vio reflejado en el desarrollo desigual del conflicto armado, en las distintas zonas geográficas del país, como también en las actitudes diversas (y en algunos casos displicentes) de los habitantes de estas mismas localidades. Las respuestas finales a las preguntas por el qué se cuenta y el cómo se cuenta la historia en el museo son problemáticas, desde la dimensión cultural. Se trata de pensar la construcción del Lugar de la Memoria en perspectiva comparada con las experiencias previas de memoria, surgidas al alero de organizaciones de familiares de víctimas (como ANFASEP y APROHVIPH) y/u organizaciones de derechos humanos, para quienes la perspectiva de la narración no es un problema. A diferencia de otros espacios que fueron analizados en las páginas anteriores, el Lugar de la Memoria nació con un problema endógeno, arrastrando consigo la tradición histórica de discriminación cultural del Estado con sus poblaciones indígenas.

La construcción del Lugar de la Memoria no ha estado exenta de polémicas. Tal como mencioné en capítulos anteriores, la donación alemana para la construcción de un museo de memoria fue, en un primer momento, rechazada por el entonces presidente de la República. La decisión luego fue rectificada por el mandatario, posterior a una batahola de declaraciones emitidas por varios intelectuales y líderes de opinión. Mencionada también fue la declaración del escritor Mario Vargas Llosa, en respuesta a los dichos del Ministro de Defensa de ese entonces, para quien existían otras necesidades más perentorias donde invertir los recursos donados. El escritor argumentaba que no es excluyente para un país invertir en varios ámbitos. Para él un museo de la memoria es igual de importante que una escuela y un hospital, porque educan a sus ciudadanos, como también sanan sus mentes de la ignorancia, combatiendo la intolerancia y la sinrazón que, según el escritor, desatan la violencia. Agrega: “Los museos reemplazan la visión pequeñita, provinciana, mezquina, unilateral, de campanario, de la vida y las cosas por una visión ancha, generosa, plural. Afinan la sensibilidad, estimulan la imaginación, refinan los sentimientos y despiertan en las personas un espíritu crítico y autocrítico” (Vargas Llosa, El Perú no necesita museos, diario “El País”, 8 marzo 2009). Vargas Llosa implícitamente opone la condición provinciana a la ciudadana. Lo controversial se encuentra en las cualidades que el escritor atribuye a los museos, instituciones de raigambre occidental y moderna, que permiten

combatir “[...] actitudes intolerantes, ciegas y obtusas que desatan la violencia política” (Vargas Llosa, El Perú no necesita museos, diario “El País”, 8 marzo 2009), propias de espacios provincianos, de campanario; como si el museo fuese la antítesis de lo andino. Más aún, los museos entregan “[...] esa sabiduría que nos hace capaces de diferenciar lo feo de lo bello, lo inteligente de lo estúpido, lo bueno de lo malo y lo tolerable de lo intolerable, que llamamos la cultura” (Vargas Llosa, El Perú no necesita museos, diario “El País”, 8 marzo 2009).

Más allá de la publicidad entregada por Vargas Llosa a la polémica por el rechazo de la donación alemana y el impacto que genera su opinión en la esfera política, en sus palabras se perciben las contradicciones sociales que perduran en el Perú: el dejo racista y la herencia colonial discriminatoria con que la elite se comporta frente a lo no criollo.

El resto de la historia es conocida. Alan García acepta la donación alemana y crea, según la resolución suprema n° 058-2009-PCM del 31 de marzo de 2009, la Comisión de Alto Nivel para la Gestión e Implementación del Proyecto “Museo de la Memoria” (en adelante CAN).

La composición de dicha Comisión no ha sido una sola; incluso su presidencia ha cambiado. En un primer momento, la Comisión estuvo compuesta por Salomón Lerner, como vicepresidente, Monseñor Luis Bambarén, Enrique Bernales, Frederick Cooper, Fernando de Szyszlo y Juan Ossio, y presidida por Mario Vargas Llosa. La presencia de Lerner, por su condición de ex presidente de la CVR y su conocida militancia por los derechos humanos, proporcionaba cierta tranquilidad respecto al rumbo que tomaría el proyecto museográfico, tanto para el movimiento de DD.HH., como para los miembros del proyecto Alameda de la Memoria, quienes finalmente fueron los que consiguieron la cooperación alemana. Rosario Narváez declara: “[...] Lerner era parte de este equipo y nosotros nos quedamos todos felices y tranquilos, porque está Lerner y sabemos que esto [el museo] fluiría [...]” (comunicación personal, 11 de diciembre de 2012). No hay que olvidar que es el propio Lerner quien promovió el memorial El Ojo que Llora y fue parte del equipo del proyecto Alameda de la Memoria. La postura que Lerner encarna será uno de los puntos controversiales dentro de la CAN, porque el proyecto original que los alemanes aprobaron era la Alameda de la Memoria, y con ella el relato de *Yuyanapaq*, entendiéndola como parte principal y constituyente del proyecto, y por ende el discurso del IFCVR. En palabras de

Javier Torres: “Hay un primer momento [en la CAN] en que Salomón Lerner es parte de la Comisión e intenta armar un equipo para trabajar una propuesta que era básicamente un Lugar de la Memoria en base a la Comisión de la Verdad” (comunicación personal, 15 y 20 de noviembre de 2012).

Distinta a la posición de Lerner se encuentra una línea que sigue los dichos de Alan García. En el diario “El Comercio” trasciende que García le solicitó a Vargas Llosa “[...] que el museo tuviera una visión ‘más amplia’ que ‘Yuyanapaq’ [...]” (El museo de la memoria incluirá todas las visiones del conflicto interno, 1 de abril de 2009)⁸³. En concordancia con la petición de García, Fernando Carvallo, ex director del proyecto museo de la memoria, al ser consultado por el espacio que ocupará la muestra fotográfica *Yuyanapaq* señala:

[...] Yuyanapaq tiene que ser complementada con objetos personales, con arte popular y con arte contemporáneo. Y necesita, además, la entrada del ‘color’, porque una cosa es exponer una muestra monotemática con frecuencia destinada a gente que ya no vuelve porque la ves una vez... y otra cosa es un museo, donde el objetivo es que la gente vaya permanentemente y siempre encuentre algo nuevo. Entonces hay un desafío estético y museográfico de como mostrarla ahí, bajo qué forma adaptarla para un espacio para la que no fue concebida (comunicación personal, 30 de noviembre de 2012).

Carvallo problematiza los alcances de *Yuyanapaq*, sobre todo en relación con los contenidos que trata (que son calificados como “monotemáticos”). Por lo mismo, se considera que la exposición debería ser pensada como un hito de la memoria, como parte de un proceso y no como punto final de una historia acabada. De esta manera, el cómo y qué se cuenta comienzan a presentarse como temas polémicos dentro de la construcción del espacio de memoria.

Al tiempo Salomón Lerner renuncia a la CAN, y a los meses Vargas Llosa deja la presidencia a disposición. Aunque trasciende en los medios que la renuncia de ambos se

⁸³ Recordemos que el presidente García declaró, cuando rechazó la donación alemana, que “[...] el proyecto debería sumarse ‘todas las perspectivas para tener una memoria nacional’ que no sólo incluya aquellos ‘que dicen que los juzgaron mal como terroristas, sino también a los campesinos que fueron victimados por los terroristas o en abusos terribles que hubo por parte de los Gobiernos sin querer’” (García: Museo de Memoria no refleja la visión nacional, diario “El Comercio”, 1 de marzo de 2009), haciendo una clara crítica tanto al proyecto original del museo y su relación incestuosa con el Informe Final de la CVR. García consideraba que “[...] si este museo lo pide sólo un grupo, entonces debería pedirse al Congreso que ‘verifique muchas cosas’ para que sus conclusiones se añadan a ‘las conclusiones anteriores que se tuvieron, en alusión al informe final [...]’”(García: Museo de Memoria no refleja la visión nacional, diario “El Comercio”, 1 de marzo de 2009), porque, según su parecer, las conclusiones del IFCVR deberían ser verificadas: “[...] habría que haberse hecho una encuesta y le digo que muchos peruanos dijeron: esto no es así, hay exageración, hay exceso” (García: Museo de Memoria no refleja la visión nacional, diario “El Comercio”, 1 de marzo de 2009).

debe al proyecto de ley de amnistía que propone García para beneficiar a personas vinculadas al régimen fujimorista y condenadas por crímenes a los derechos humanos (decreto legislativo n°1097), Lerner renuncia por discrepancias con los lineamientos y planteamientos de buena parte de la Comisión. A pesar a la posterior derogación del decreto de amnistía, que Vargas Llosa consideraba incompatible con la construcción de un espacio de memoria, el escritor no volvió a ser miembro de la CAN. Su cargo fue asumido, bajo previos acuerdos, por el artista plástico y miembro de la CAN, Fernando de Szyszlo. Es así como surge la segunda comisión.

La salida de Lerner es percibida tanto por la organización Alameda de la Memoria al igual que los miembros del movimiento de derechos humanos, como la disolución del proyecto original, como si hubieran perdido la última hebra de una madeja sobre la que sentían derechos, y que les permitía incidir en el museo en construcción. Desde ese momento, el Lugar de la Memoria comienza a sentirse como un proyecto ajeno. Rosario Narváez dice: “[...] como que de cierta manera el Lugar de la Memoria es como un ente aparte, que está muy poco relacionado con el movimiento de derechos humanos [...] nadie lo siente suyo” (comunicación personal, 11 de diciembre de 2012). A esto se suma su crítica por la poca solidez que los comisionados le entregan al proyecto. De hecho, parafraseando a Javier Torres, la CAN no es más que una comisión de notables, cuyo mérito son sus destacados trabajos como intelectuales, académicos y artísticos, y no su compromiso con la memoria y los derechos humanos:

Algunos no tienen ninguna relación y otros indirectamente, otros sí han tenido, han sido comisionados [de la CVR]. Pero digamos que el proyecto... ¿qué es lo que pasa? Que ellos responden ante sí y por así y para sí. No le responden a nadie. No son orgánicos a nada. [...] porque finalmente si se produce algún tipo de crisis, interna o externa, renuncias y se acabó y que venga otro comisionado a reemplazarte. (Javier Torres, entrevista personal, 15 y 20 de noviembre de 2012, Lima).

En este clima de desconfianza sigue trabajando la comisión bajo la presidencia de Fernando de Szyszlo. Los cupos dejados por Lerner y Vargas Llosa fueron ocupados por Mariella Pinto y Bernardo Roca-Rey. Siguieron participando Enrique Bernal, Juan Ossio y Frederick Cooper. La incorporación de estos últimos dos nuevos comisionados no fue

bien recibida por las personas ligadas a los temas de memoria⁸⁴, debido al casi nulo trabajo y compromiso en esta área. Es así como se reafirma la desviación del trabajo de la CAN respecto de la perspectiva inicial del proyecto, y con ello “[...] la lógica deja de ser la del Informe de la Comisión de la Verdad y se asume que el Informe es un insumo más” (Javier Torres, comunicación personal, 15 y 20 de noviembre de 2012).

Sólo un año alcanzó a estar la presidencia a cargo de De Szyszlo. En diciembre de 2011 el reconocido artista deja disponible la presidencia de la CAN para poder retomar su trabajo artístico. En su reemplazo el ex Canciller y actual presidente de la Corte Interamericana de DD.HH., Diego García Sayán, asumió el cargo. Junto con De Szyszlo, toda la comisión cesa sus funciones (a excepción de Monseñor Bambarén) y asumen como comisionados Pedro Pablo Alayza, Leopoldo Scheelje, Martín Javier Sota e Hilaria Supa.

Más que las variadas composiciones de las comisiones, es importante destacar cómo los cambios ocurridos al interior de la CAN fueron alejando al proyecto de museo de memoria de los ejes y de la narrativa establecida por la CVR y su Informe Final, los cuales se exteriorizan en la muestra *Yuyanapaq*, concebida como el relato visual del IFCVR, y que, en parte, influencia a las dos experiencias regionales estudiadas. Más bien, se comienza a asumir tanto a la CVR, al Informe Final y a la muestra *Yuyanapaq* como hitos de un largo proceso de transición hacia la reconciliación y no como el punto final, lo que significa que la narrativa propuesta por la CVR se considera no como el relato final y clausurado, sino que al contrario, como una narrativa que puede (y será) reescrita.

No sólo la composición de la comisión ha cambiado. También ha sufrido modificaciones el nombre del espacio y el terreno donde se edificará el museo. Respecto del terreno, el proyecto Alameda de la Memoria proponía construir el museo en el Campo de Marte, ubicado en el distrito de Jesús María, junto al monumento el Ojo que Lloro. Pero, como parte de las variaciones que comienza a sufrir el proyecto, el terreno de edificación fue sometido a debate al interior de la Comisión. Los primeros alcaldes en ofrecer terrenos para la construcción del museo son los de los distritos de San Miguel y Jesús María. A pesar de sus anteriores declaraciones en contra del Ojo que Lloro, el alcalde de Jesús María, Enrique Ocrosopoma, intenta atraer y argumentar el levantamiento del museo en su

⁸⁴ Mariella Pinto fue ex asesora de la Agencia Peruana de Cooperación Internacional, perteneciente al Ministerio de Relaciones Exteriores, mientras que Bernardo Roca-Rey es periodista y miembro de la familia Miró Quezada, propietaria del diario “El Comercio”.

jurisdicción alcaldía. De hecho, declara que el proyecto inicial se pensó en el Campo de Marte, ya que se proponía la conexión de dicho espacio, donde se albergaría la muestra *Yuyanapaq* con el monumento el Ojo que Lloro. Además, proporciona a la CAN una serie de estudios de suelo, de impacto ambiental y planos arquitectónicos. Mientras tanto, el alcalde del distrito de San Miguel, Salvador Heressi, propuso dos terrenos donde podría ser erigido el espacio de memoria. A estas propuestas se suman las del presidente regional de Ayacucho, más otros congresistas, quienes planteaban la posibilidad de construir el museo en Ayacucho, idea a la que el alcalde de la Municipalidad de San Miguel se oponía, porque

[...] la mejor ubicación sería Lima, ya que cuenta con el 40 por ciento de la población del país y recibe una gran cantidad de turistas a diario [...] el museo podrá ser visto por la mayor cantidad de personas y eso debe ser tomado en cuenta a la hora de decidir cuál será su locación. (Ofrecen terreno a Museo de la Memoria, diario “La República”, 13 de abril de 2009).

Finalmente se decidió edificar el museo en el distrito de Miraflores. El 16 de diciembre de 2009 se cedió el terreno para la construcción del museo de la memoria. Al ser consultado sobre la elección del terreno donde se construiría el museo, el ex director, Fernando Carvallo, comenta que el alcalde de Jesús María presentó varias trabas para la edificación en el distrito en cuestión, particularmente en el Campo de Marte, donde se encuentra erguido el monumento el Ojo que Lloro: “[...] dijo sí, pero primero que no se afecte ni un solo centímetro cuadrado de área verde. Tú me dirás cómo puedes construir miles de metros cuadrados ahí. En segundo lugar, que sea aprobado por las juntas vecinales [...]” (comunicación personal, 30 de noviembre de 2012). Por estos motivos es que la Comisión comienza a buscar otros lugares para construir el proyecto. Cuenta que “En ese momento el alcalde de Miraflores propuso él un lugar. Se hizo una gestión, amigos contactos, detalles que no son importantes [...] entonces ofreció algo y lo sometió a consejo municipal que aprobó por una unanimidad” (Fernando Carvallo, comunicación personal, 30 de noviembre de 2012). Lo interesante es el desconocimiento que evidencian sus palabras al ser consultado por la propuesta original de museo, para lo que se donó el dinero en un primer momento y que suponía la realización del proyecto Alameda de la Memoria y la edificación del museo en el Campo de Marte. Carvallo dice que cuando se decidió construir el museo se buscaron varias alternativas de terreno, “[...] una de ellas, la que parecía más obvia en ese momento, es junto al Ojo que Lloro en un parque público que hay. [Pero] No

es que naciera como un compromiso que fuera ahí [...]” (comunicación personal, 30 noviembre 2012).

No se pueden obviar las discordancias entre los dichos de Carvallo y las declaraciones por prensa del alcalde de Jesús María. Sin embargo, la oportunidad de erigir el museo de la memoria en otro lugar, alejado del terreno donde en un primer momento se pensó construir el espacio, le permitía a la CAN no alinear el relato del nuevo museo con la narrativa del Informe Final de la CVR, a través de *Yuyanapaq*. Desplazar el emplazamiento del proyecto de museo desde el lugar de origen les permitía alejarse del relato del Informe Final, lo cual otorgaba mayores posibilidades de intervención para con la narrativa contenida en el guion museográfico.

A esta serie de situaciones se suma lo que se puede deducir de las bases del concurso arquitectónico. En el documento, concretamente en los lineamientos específicos básicos estipulados en las bases, respecto a los espacios de exhibición se plantea que “El área correspondiente a estos espacios resultará de las características de cada propuesta, consideración que incluye la parte de *Yuyanapaq* que se proponga incorporar, así como los demás temas de exhibición que el proponente crea necesario incluir” (Bases concurso arquitectura para el Museo de la Memoria, noviembre 2009, p. 5). No se establece explícitamente la necesidad de un espacio de mínimo de 2.000 m² para la exhibición de *Yuyanapaq*, sino que se habla de “la parte de *Yuyanapaq* que se proponga incorporar”, asumiendo la disección de la muestra, y no su traslado completo⁸⁵.

Entre las varias propuestas arquitectónicas presentadas al concurso, finalmente el proyecto presentado por la oficina de arquitectos Barclay & Crousse, oficina creada por dos profesionales peruanos con estudios de postgrado en Francia, fue la elegida. La selección de esta propuesta fue el resultado de la deliberación de un grupo de expertos, quienes sancionaron en conjunto con la CAN. Indicar este elemento es importante, ya que significa que las premisas contenidas por la propuesta arquitectónica no eran desconocidas por los

⁸⁵ Mayu Mohanna señala sobre las bases del concurso arquitectónico que “[...] no se considera la longitud de esto [de *Yuyanapaq*], entonces, el Lugar de la Memoria es mucho más chiquito de lo que se necesitaba” (comunicación personal, 27 de noviembre de 2012). Además, respecto a las de diseccionar la muestra fotográfica, las cradoras señalan su total discrepancia. De hecho, tanto Mayu Mohanna como Nancy Chapell (en conversaciones separadas), señalan que la muestra, como parte del IFCVR, no se debe tocar, ya que se encuentra cerrada.

comisionados, y por tanto, la selección también acarrea consigo la adscripción al discurso ideológico contenido por el diseño arquitectónico.

El proyecto contempla 4.896 m² construidos, que se distribuyen entre las áreas de exhibición, oficinas de investigación, servicios culturales (como la recientemente inaugurada explanada), auditorio, servicios generales (servicios higiénicos, bodegas, sala de central eléctrica, entre otros), estacionamientos y oficinas administrativas.

Aunque supuestamente la donación alemana se destinaría a la construcción de un espacio para la exhibición permanente de la muestra fotográfica *Yuyanapaq*, el guion museográfico y el proyecto arquitectónico parecieran no incluirla. Como remedial de esta situación, y para no dejar a *Yuyanapaq* sin espacio de exhibición, a fines del año 2013 el Ministerio de Cultura firmó con la Defensoría del Pueblo, albacea de *Yuyanapaq*, un acuerdo para que la muestra sea exhibida hasta el 2026 en el Museo de la Nación. Nancy Chapell, curadora de la exposición, lamenta que finalmente *Yuyanapaq* no haya sido contemplada para ser parte del museo de memoria:

De verdad que es una pena. A mí me parece totalmente absurdo; o sea el dinero se dona principalmente para Yuyanapaq [...] es el único espacio donde tú puedes conocer la guerra de manera directa, con imágenes que te cuentan [...] sin minimizar ninguna manifestación artística [...] pero las imágenes son lo único que lo te pueden demostrar de manera contundente lo que es la guerra, y es el único espacio que tenemos. Y absurdamente no hay espacio [...] (comunicación personal, 15 de diciembre de 2012).

La disociación del proyecto actual del museo de memoria con *Yuyanapaq* y el Informe Final queda constatada en los dichos de la actual directora del Lugar de la Memoria, Denise Ledgard. Al ser consultada por la influencia que tendrá el Informe Final de la CVR en el Museo, ella reconoce su importancia como documento oficial. Pero declara que el Lugar de la Memoria no es un espacio dedicado a la CVR. Se considera tanto a la CVR como a *Yuyanapaq* en tanto hitos de gran importancia para la historia y reconciliación nacional. A pesar de que la muestra no será trasladada, la misma Ledgard se encarga de aclarar que se tiene contemplado crear un sala dedicada particularmente tanto para la CVR como *Yuyanapaq*. Las declaraciones de Ledgard van más allá: “Tenemos que despojarnos un poco de la armadura de la CVR. Hay que ampliar este universo. Debemos construir un nuevo tejido social que cure heridas de verdad [...] (“Tenemos que despojarnos un poco de la armadura de la CVR y mirar hacia el futuro”, 2013). La opinión de Ledgard armoniza con lo planteado por dos de los comisionados. Javier Sota, consultado por la influencia del

Informe Final dice que es uno de los elementos a tener en cuenta, pero no es lo único, “¿Por qué eso tiene que ser así? Porque ese es un discurso finalmente y un testimonio, una investigación de una comisión, pero no agota todo [...] es uno de los referentes, que sí va a ser tomado en cuenta” (comunicación personal, 22 de noviembre de 2012). Nada muy diferente piensa Pedro Pablo Alayza, también arquitecto y comisionado. Alayza, consultado respecto a qué pasaría con *Yuyanapaq*, esboza su posición. Considera que la muestra debería continuar en el lugar donde actualmente se encuentra, ya que así se le permitiría al museo de la memoria plantear sus propios temas, sobre todo para que “[...] el Lugar de la Memoria pueda ser un lugar más de interacción que de una muestra congelada en el tiempo” (Pedro Alayza, comunicación personal, 11 de diciembre de 2012). Al fin y al cabo, tanto la CVR como *Yuyanapaq* se entienden como hitos, dentro de un proceso mucho más amplio y que sobrepasa los límites temporales que enmarcan su trabajo. En palabras de Carvallo: “[...] el Informe se para en un ‘momento dado’ y la historia sigue [...] de hecho, va a haber un juicio a Fujimori” (comunicación personal, 30 de noviembre de 2012).

Tanto el Informe Final, y con él la muestra *Yuyanapaq*, viven una constante expulsión en los planes actuales del proyecto de museo. Sólo son comprendidos como hitos dentro del largo proceso de reconciliación nacional. No se hacen cargo de sus lecturas del conflicto, ni de las perspectivas desarrolladas, ni de las explicaciones desarrolladas para entender los veinte años de violencia. Más bien se desentiende de las memorias y voces contenidas en el Informe Final, usándolas como insumos, de manera instrumental y no de forma dialógica.

Otros de los cambios que han ocurrido a lo largo de los más de cinco años que han pasado desde la donación del dinero alemán y la formación de la CAN tiene relación con el nombre del espacio. En un primer momento se llamó Museo de la Memoria. Pero luego de transcurridos unos meses, se decide denominar Lugar de la Memoria. Uno de los argumentos para realizar este cambio se debe a la poca cercanía que existe entre la gran mayoría de los peruanos con los museos, apreciados como parte de una tradición urbana y culta y “[...] por sus reminiscencias con espacios de conocimiento letrado” (Ulfe y Milton 2010: 6). Por el contrario, denominar el proyecto como Lugar o Espacio permitía significarlo como un lugar de conmemoración y recuerdo y no como una exhibición acabada y rígida, sino que como un espacio vivo y dinámico. Según un documento de la CAN, el cambio de denominación se realizó debido a una recomendación de la propia Comisión, donde se argumentaba que

“[...] la denominación ‘Museo’ puede llevar al error de creer que la violencia vivida en el Perú es sólo cosa del pasado, cuando existen aún remanentes notorios” (Guion Museográfico Lugar de la Memoria 2012: 9)⁸⁶. Esta necesidad de cambiar el nombre se debe a la asociación de “museo” como una institución que más bien apunta a un pasado remoto y lejano, un pasado ido y ajeno. Por eso, la denominación de “Lugar” busca relevar la presencia en el presente de ese pasado y la responsabilidad e incidencia que tienen los peruanos en él. Al fin y al cabo, el cambio de denominación buscaba desembarazar al espacio de los sentidos connotados de la palabra “museo”.

Sin embargo, la razón más práctica tiene relación con la dependencia del museo con la institucionalidad estatal. Denominarlo “Lugar” implicaba desasociar al museo del sistema nacional, dependiente del Instituto de Cultura (actual Ministerio de Cultura), y con ello del gobierno de turno⁸⁷. La actual directora del Lugar de la Memoria, consultada con respecto a cómo se hará para que el museo no sea manipulado por los gobiernos de turno, responde que la CAN se encuentra barajando la posibilidad de estar asociado al Ministerio de Cultura o al Ministerio de Justicia, pero bajo la figura de patronato, proporcionándole independencia tanto en su agenda como en su línea editorial.

El cambio de Museo a Lugar no ha sido el único cambio en relación al nombre del proyecto. Con la llegada de Ollanta Humala a la Presidencia de la República, la CAN experimentó una serie de cambios, entre ellos la renuncia De Szyszlo a fines de diciembre de 2011, cargo que fue asumido por Diego García Sayán, junto a un nuevo grupo de personalidades que asumirán *ad honorem* el cargo de comisionados. Los cambios no se limitaron sólo a la composición de la Comisión. El proyecto pasó de llamarse Lugar de la Memoria a Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social. Estos dos nuevos

⁸⁶ Al documento que me refiero es la propuesta de guion museográfico redactado por la comisión presidida por De Szyszlo.

Como acotación, cuando habla de remanentes se refieren a los pequeños grupos de senderistas ligados al narcotráfico en los alrededores del río Vraem.

⁸⁷ Para comprender los miedos que tenía la CAN respecto de la dependencia del museo al Instituto de Cultura es importante contextualizar qué ocurría en dicho instituto en ese momento. La presidencia del Instituto de Cultura estaba a cargo de Cecilia Bakula, “[...] sobre quien pesaban denuncias por copar la institución con funcionarios de AC [Avanzada Católica], el brazo laico de Pro Ecclesia Sancta, una organización conservadora cercana al Opus Dei” (Enrique Larrea, “La Memoria del Lugar”, 16 de junio de 2014). El gran temor de la CAN era que la presidenta del Instituto intentara influir en los contenidos del Lugar. Como último dato, no puede olvidarse la postura que tuvo el Opus Dei frente a la violencia que sucedía en pleno conflicto armado. Como ejemplo representativo se puede citar el caso del sacerdote, y en ese entonces obispo y arzobispo de Ayacucho, Juan Luis Cipriani (actual cardenal de Perú) y la serie de testimonios personas que acudieron solicitando su socorro, que fue negado por el sacerdote (ANFASEP 2007: 31).

conceptos incorporados significaron el replanteamiento de los principios, contenidos y objetivos del espacio. Antes de retirarse de la CAN, Bernardo Roca Rey presentó su propuesta de guion museográfico, tarea que se le había encomendado. Sin embargo, el contenido del guion, que no fue discutido públicamente, fue archivado, sobre todo porque el relato no incluía los dos nuevos conceptos incorporados por Humala, lo que significaba replantear la propuesta. Igualmente es interesante presentar las ideas fuerza de aquel guion, ya que el guion da cuenta de ideas que durante un tiempo prevalecieron en la CAN.

En primer lugar, se debe mencionar el significado que querían estamparle al recorrido del museo. Raúl Castro, periodista y antropólogo y encargado de la confección del primer guion del Lugar de la Memoria, planteaba que era necesario construir un espacio que hiciese sentir orgullosos a los peruanos que lo visitasen, y que no provocara sentimientos de congoja ni vergüenza. Para Castro, estos sentimientos de orgullo se debían generar con un espacio que presentara los episodios de violencia, pero como un asunto superado. El lugar de enunciación que se debía adoptar por parte del relato museográfico debían ser la sociedad civil y el reconocimiento del valor del Estado de derecho. A partir de estas premisas se construyen las ideas fuerza, la organización cronológica del guion y se realiza la selección de eventos de acuerdo a su funcionalidad para el concepto narrativo que se buscaba enseñar. En palabras de Castro, “Los periodos se definen en base a la construcción de organización ciudadana y de acciones democráticas. Se observa entonces el quiebre del orden democrático, el regreso al orden democrático, la construcción de un Estado de derecho, y el cultivo y educación a valores relacionados a la democracia y los DD.HH” (Guion museográfico Lugar de la Memoria, 2011, p. 25). No se trataba de documentar la violencia *per se*, sino de mostrar las consecuencias de la violencia para con el Estado y la sociedad civil, cómo resisten a los grupos “subversivos” y luego vuelven a reconstruir la institucionalidad violentada: “La idea es que uno termina el recorrido sintiendo que atravesamos un periodo, como dicen los campesinos, un tiempo de dolor que ya pasó y estamos apostando con regímenes democráticos y sobre todo con culturas de paz” (comunicación personal, 28 de noviembre y 18 de diciembre de 2012).

A pesar de que el concepto central de la propuesta de Castro es el rol del Estado de derecho y sus ciudadanos, el autor no se pregunta si acaso el Estado al que hace referencia es un Estado con el que sus ciudadanos se sientan identificados. Castro no plantea una

crítica a la noción de Estado a partir de sus características históricas, sino que más bien construye su narrativa desde un concepto trascendental, imprimiéndole al relato museográfico un sello transhistórico. Siguiendo la crítica planteada por María Eugenia Ulfe a la visión histórica y conceptual implícita en el Museo, la construcción del Lugar de la Memoria supone una idea de nación culturalmente homogénea, que comprendería universalmente la totalidad de la población peruana: “[...] subyace la idea de nación como una gran totalidad; que debe ser el museo de todos y, además, deberá representar todas las facciones del combate. Pero, ¿quiénes forman parte de ese ‘todo’?, ¿acaso son realmente todos incluyendo indígenas, campesinos, nativos?” (Ulfe 2009: 26)

No existe, en la propuesta de Castro, problematización alguna de la noción de Estado, como tampoco del significado e identificación que existe entre dicha institución y los peruanos, pasando por alto la experiencia de discriminación histórica vivida por las comunidades indígenas, las que muchas veces se manifiestan de manera bastante dramática. Ejemplo de lo anterior son las opiniones entregadas por un grupo de hombres de la comunidad de Huaychao, en las que se puede advertir una larga experiencia de marginalidad y abandono de parte del Estado con sus ciudadanos de las comunidades de la sierra peruana. Estos hombres dicen sentirse perjudicados porque el grupo de periodistas que murieron en la comunidad de Uchuraccay en 1983, no haya llegado a su pueblo, destino final de la expedición: “Si esos periodistas hubieran llegado aquí a Huaychao sería otra cosa. Porque ellos estaban viniendo aquí y los han matado en Uchuraccay. Si no, ya seríamos reconocidos [por el Estado], tendríamos apoyo como en Uchuraccay” (en Theidon 2004: 172). Algo similar se percibe en los dichos de Víctor, un joven de la comunidad de Accomarca, azotada por la violencia a manos del Ejército peruano⁸⁸. Víctor, al ser consultado por la masacre que ocurrió en su comunidad y por el arribo de los senderistas en su pueblo dice: “Yo pienso que fue bueno eso de los guerrilleros, porque gracias a ellos nuestro pueblo es conocido internacionalmente por la matanza” (en Theidon 2004: 170). En estos casos, la violencia deja de ser valorada negativamente, y es por medio de estas experiencias que las comunidades y sus comuneros buscan alcanzar el tan ansiado reconocimiento de parte del Estado (Ulfe 2013).

⁸⁸ Este episodio se conoce como la masacre de Accomarca, ocurrida el 14 de agosto de 1985.

Si todos los peruanos se sintiesen miembros constituyentes del Estado, al que hace referencia Castro, no sería necesario recurrir a vivencias macabras para gozar de reconocimiento. Pero lo que ocurre es todo lo contrario. Varias comunidades y sus miembros exaltan su condición de víctima para vincularse con el Estado, a través del reconocimiento de su experiencia traumática. Lo anterior deja en evidencia un problema histórico caracterizado por la negación y desvinculación del Estado con sus ciudadanos.

Aunque el guion confeccionado por Castro fue archivado, igualmente nos habla de posturas que prevalecieron durante un tiempo en el trabajo de la CAN, sobre todo en lo referido a la relación que la comisión buscaba establecer con las memorias de las comunidades indígenas afectadas por el conflicto armado. Castro no toma en cuenta la experiencia histórica que los comuneros han tenido con el Estado, sino que traza una noción de diccionario, a-histórica, no problematizada, y busca desde ella construir una narrativa de memoria.

Respecto de la propuesta arquitectónica del edificio propiamente tal, Fernando Carvallo mencionó que esta ya poseía ciertas premisas. Actualmente, la obra gruesa del edificio se encuentra finalizada, quedando por terminar los detalles de la construcción. El edificio está ubicado en una explanada artificial en el farallón natural que se encuentra a lo largo de la costa de la bahía de Lima. El inmueble es de hormigón y canto rodado y se erige como un bloque compacto al costado del acantilado de la costa limeña. Todos los muros de la construcción se encuentran desnudos, buscando mimetizarse con la materialidad del entorno en que se encuentra enclavado el edificio. El mismo efecto intentan generar los ventanales del edificio, los que se proyectan hacia el farallón natural y no hacia el mar. Esta decisión arquitectónica tiene dos razones. La primera dice relación con los intentos arquitectónicos por contener el bullicio exterior, debido a que la ubicación del Lugar de la Memoria es al costado de una bajada automovilística que desemboca en la costanera que recorre la bahía de Lima. Construir una fachada sólo de muros (sin ventanales) impedía el paso del ruido exterior, permitiendo así crear un espacio de tranquilidad al interior del edificio. El segundo motivo tiene relación con el intento arquitectónico de conectar el inmueble con el acantilado. Por lo mismo, los ventanales miran hacia el farallón, buscando apropiárselo, “[...] enmarcándolo e integrándolo conceptualmente a la exposición” (Proyecto arquitectónico para el Lugar de la Memoria, 2010). Parafraseando lo declarado

por los arquitectos en su propia página web, el proyecto busca insertarse en la dinámica de los acantilados y barrancos del paisaje de la costa, incorporándose en la configuración física del espacio. Este intento de parte de los arquitectos está relacionado con su propuesta de exaltar “la memoria del lugar”; es decir, el espacio busca dialogar con el patrimonio paisajístico. Y no sólo dialogando, sino resaltando la materialidad del terreno. Por lo mismo, el edificio ocupa el canto rodado como material primordial de la estructura, pretendiendo convertirse en un promotor del reconocimiento de la geología de la ciudad⁸⁹.

Una segunda premisa de la propuesta arquitectónica tiene relación con el recorrido museográfico que propone. La arquitectura establece un recorrido ascendente, ubicándose el primer nivel de la exhibición en la planta más baja del edificio y el último nivel en el piso superior de la estructura. La propuesta ascendente cobra vida a través de las rampas que se encuentran presentes al interior de todo el edificio, organizándose de esta manera los diferentes niveles que componen el inmueble. Por lo mismo, los arquitectos hablan del recorrido como un acto performativo, dirigiendo la lectura de la muestra. Como ilustración de esta propuesta, el recorrido del espacio finaliza en una especie de terraza que mira hacia el mar, denominado por los arquitectos como “Lugar de la Congoja”. Este espacio tenía como objetivo invitar a los visitantes a dejar algún objeto que active su propio recuerdo sobre el periodo de violencia. Se trataba de una propuesta para conectar las historias individuales con la gran historia que el museo enseña. Por último, la terraza observa el océano Pacífico, invitando a la reflexión e introspección, después del recorrido museográfico. El mar adquiere un rol de sugerente en las acciones y sensaciones que buscan provocar los diseñadores del edificio en los visitantes.

Aunque el actual equipo curatorial y museográfico del Lugar de la Memoria no ha decidido aún el nombre de este espacio, el recorrido sigue teniendo la misma direccionalidad. Fernando Carvallo, refiriéndose a la lógica del recorrido, planteaba que éste comenzaba desde los pisos inferiores, donde “[...] tú puedas dejarte impactar por el horror [...]” (comunicación personal, 30 de noviembre de 2012), para luego ir subiendo a los niveles superiores, que se encuentran más cerca de la terraza, y con ello de “la luz”. El recorrido intenta ser un “camino de congoja”, que finalmente conduce a una explanada que

⁸⁹ Esto se puede interpretar como una manifestación más de la orientación limeña del relato, dándole la espalda a la dimensión serrana del conflicto. Agradezco esta observación a Matías Marambio.

invita a reflexionar sobre los hechos trágicos, mirando el mar, el horizonte, representando el futuro y los anhelos de reconciliación social. En palabras del comisionado Javier Sota, el recorrido puede leerse como “[...] una suerte de metáfora de salir del infierno e ir a la esperanza [...]” (comunicación personal, 22 de noviembre de 2012).

Si evaluamos críticamente la línea desarrollada por la propuesta arquitectónica, es válido preguntarse qué concepto de memoria desarrolla la ideología del edificio. Se busca enseñar una memoria lineal, única y centrada –ideológicamente- en el progreso, que finaliza con imágenes de luminosidad y un horizonte infinito. Desde su diseño el edificio nunca ha considerado ser un vehículo para exponer la heterogeneidad de memorias existentes (que incluso llegan a ser antagónicas entre sí). Cabe aclarar que en la página web del Lugar de la Memoria no existe ninguna definición precisa de la noción de memoria que manejan⁹⁰. Más bien, se refieren a la memoria de manera general (incluso vaga) como un mecanismo importante en la construcción de la historia, para la consolidación de la nación y la construcción de una narrativa de país, ayudando a afirmar valores que permitan forjar un futuro mejor (Presentación Lugar de la Memoria en página web: sección “LUM. Para que no se repita: Memoria, Tolerancia e Inclusión Social”). El valor de la memoria está determinado por la utilidad que provee para la consolidación de la “nación”. Por lo mismo, ¿qué memoria buscarán exponer en el Lugar de la Memoria? ¿Cuál es la memoria más útil para conseguir los objetivos deseados?

El día de la cesión del terreno en Miraflores para la construcción del Lugar de la Memoria, Vargas Llosa declaró en su discurso que en el Lugar de la Memoria no se realizará ningún reproche a las FF.AA., sino que al contrario, sus actos de sacrificio y heroísmo estarían presentes en la exhibición, porque “[...] el Museo será la casa de todas las víctimas sin ninguna excepción, sin ningún prejuicio, sin ningún *parti-pris* ideológico o político” (en Milton 2010: 6). Uno puede notar, de parte de Vargas Llosa, la preocupación de que el museo no sea fuente de divisiones sociales, sino que su aporte sea el fomento de valores que ayuden “[...] a alcanzar el verdadero desarrollo político y la prosperidad” (en Milton 2010: 7). Así expresado, es claro que para el escritor la crítica al actuar de las FF.AA. sólo puede fomentar la división de la nación, además de entorpecer el desarrollo

⁹⁰ El 11 de diciembre del 2014 se presentó un libro con los fundamentos teóricos del espacio. Sólo recientemente el libro se encuentra disponible en internet.

político y económico del Perú. En este contexto, cabe preguntarse si bajo esta misma lógica las memorias de las víctimas, y sobre todo de las víctimas quechua-hablantes, ¿son útiles/funcionales a los propósitos que Vargas Llosa adscribe al espacio de memoria, a saber, de ‘unidad nacional’ y ‘desarrollo político y económico’? Y ya sea que se les reconozca o no una utilidad, ¿se les reconoce algún derecho a las memorias de las víctimas a estar en un sitio como el mencionado?

Los conceptos de tolerancia e inclusión social no son menos problemáticos que el de memoria. Gisela Ortiz (hermana de uno de los nueve estudiantes de la Universidad de la Cantuta asesinados por el grupo Colina en 1992), en un conversatorio que tuvo lugar en julio de 2013, manifestó su incredulidad respecto al Lugar de la Memoria, tanto a sus objetivos como al nuevo nombre que recibió el espacio. Respecto a los conceptos en cuestión, Ortiz se preguntaba: “¿Qué significa? ¿Que seremos tolerantes con los victimarios y sus cómplices? ¿Que seremos tolerantes con las responsabilidades políticas? ¿Que en nombre de la tolerancia negociaremos nuestra memoria? ¿Inclusión social, para quiénes?” (en Soto 2013). En los dichos de Ortiz se pueden observar algunas de las críticas más atinentes y sobre las que me gustaría detenerme. En la presentación web del Lugar de la Memoria se menciona como parte de los objetivos del sitio “[...] generar un espacio que promueva la tolerancia, la democracia y el respeto por los derechos humanos [...]” (Presentación Lugar de la Memoria en página web: sección “LUM. Para que no se repita: Memoria, Tolerancia e Inclusión Social”). En este caso, las preguntas formuladas por Ortiz cobran plena pertinencia; ¿tolerante con quiénes? ¿A quiénes hay que incluir? Según las premisas mencionadas por Vargas Llosa, que la actual Comisión no menciona pero que implícitamente hace suyas, la necesidad de construir una nación tolerante y basada en la inclusión se debe a la importancia que éstas juegan en la construcción de una ‘nación consolidada’ y en miras de un ‘futuro próspero’. Más aún, la noción de memoria queda al mismo nivel de los otros dos conceptos de tolerancia e inclusión social, conceptos que deben conjugarse y buscar cumplir el objetivo final: la construcción de una sociedad libre, democrática y que fomente su desarrollo económico, tal como Vargas Llosa lo entiende.

Equiparar los tres conceptos que componen el nombre del espacio de memoria no deja de ser decidir. A diez años de la entrega del IFCVR, entendiéndolo como hito, se puede decir que no existe ninguna especie de acuerdo o consenso en la sociedad peruana. Al

contrario, hasta el día de hoy tanto el Informe Final como los resultados a los que llegó el equipo de investigación son vapuleados y puestos en entredicho. En este polémico panorama, el Lugar de la Memoria busca ser un espacio que promueva el conocimiento sobre la historia reciente. Pero, ¿de qué manera? ¿Y cómo se conjuga esta tarea de presentar la historia del conflicto armado con los intentos de fomentar la tolerancia y la inclusión social? Los temores manifestados por Salomón Lerner, en el contexto de inauguración de los espacios abiertos del Lugar de la Memoria, son la expresión del menoscabo que puede producir la mixtura de objetivos en un sólo espacio. Lerner señala que, teniendo en cuenta lo conflictivo que es para la sociedad peruana la memoria de la violencia y la hostilidad que existe hacia los intentos por recordar los hechos ocurridos, puede ser una vía posible y tentadora intentar presentar una memoria consensual, sobre todo en un contexto de negación de la memoria debido a la renuencia a asumir las responsabilidades, tanto políticas como penales, en las muertes de cientos de miles de campesinos y campesinas quechua-hablantes. El problema es que los intentos por promover ‘tolerancia’ e ‘inclusión’ podrían llevar a subestimar experiencias y recuerdos, en pos de una ‘reconciliación’. Lerner señala que:

Sería un serio error ético e histórico –una afrenta a los permanentes excluidos del país- hacer de este espacio de memoria un mensaje vago y general sobre la tolerancia y, a cambio, silenciar o mitigar una realidad que las elites se resisten a mirar de frente. (“Conmemoración: ¿el lugar de las víctimas?”: 2014)

El temor de Lerner se debe a la posibilidad de blanqueamiento de la memoria que podría darse, en favor del consenso social. ¿Tolerancia hacia quiénes y con qué? ¿Con los victimarios? Parafraseando a Lerner, ¿se trata de incluir las memorias de todos, sin pasarlas por el cedazo de la crítica? ¿Cuál sería el efecto de esta política de memoria? Lerner hace un recuento del objetivo inicial del museo. Recuerda que el proyecto nació con el objetivo de crear un espacio permanente para la exposición fotográfica *Yuyanapaq* y “[...] dar a las víctimas de la violencia un lugar visible en la conciencia nacional” (Lerner, “Conmemoración: ¿el lugar de las víctimas?”, diario “La República”, 8 de junio de 2014). Con el arribo de Humala a la presidencia de la República, la denominación del espacio sufrió un segundo cambio (el primero fue de “museo” a “lugar”). Como se ha mencionado anteriormente, los conceptos de tolerancia e inclusión social fueron incorporados al nombre del espacio a partir de una decisión gubernamental. Sin embargo, “Si bien estos dos últimos

términos designan fines inobjetable, también significaron, de alguna manera, cierta disolución del objetivo central” (Lerner, “Commemoración: ¿el lugar de las víctimas?”, diario “La República”, 8 de junio de 2014). Insertar estos dos conceptos como objetivos puede restar importancia a las tareas originales del espacio, que en un primer momento había sido destinado a impulsar la memoria de un pasado reciente traumático, lo que, para personas como Lerner y para un sector importante de agrupaciones de DD.HH., significaba relevar las experiencias de las víctimas. Es por eso que cabe preguntarse cómo se conjugaría el relato de memoria con el discurso promotor de la tolerancia y la inclusión social. La incredulidad aumenta en la situación actual, donde ninguno de los dos nuevos conceptos agregados se hallan claramente definidos.

Luego de la renuncia de Fernando Szyszlo a la presidencia de la Comisión de Alto Nivel, y la asunción de Diego García Sayán, el guion redactado por Raúl Castro fue descartado (aunque se dice que ha sido usado como insumo). La ola de cambios no sólo afectarán a la presidencia de la CAN y el nombre del sitio, también implicarán el cambio del director del proyecto Lugar de la Memoria. En julio del año 2013 Fernando Carvallo dejaba su cargo a disposición, puesto que era asumido por Denisse Ledgard.

En entrevistas concedidas posterior a su nombramiento como directora del Lugar de la Memoria, Ledgard ha explicitado que el objetivo del Lugar es generar un espacio que promueva la tolerancia, donde todos puedan encontrarse y opinar, aunque las posiciones de cada individuo fuesen contrarias, permitiendo la integración y el reconocimiento de todos en la historia de los veinte años de violencia política⁹¹. Se trata de construir un espacio donde todos los ciudadanos se puedan encontrar. En este sentido, y consultada por las víctimas y sus memorias, Ledgard plantea que existe el interés de salir de los “lugares comunes”, de los temas confrontacionales y de carácter reivindicativo (propio de la justicia transicional), y más bien construir un sitio de encuentro, que invite a toda la ciudadanía a apropiárselo, interactuando en el Lugar, a través de la cultura, en tanto vehículo de la construcción de

⁹¹ Las declaraciones de Denise Ledgard fueron extraídas de las siguientes entrevistas: entrevista realizada en programa “N Directo” del Canal N, publicado el 23 de mayo de 2014 (ver: <[https://www.youtube.com/watch?v=xhqZzb4DtBA&hd=1#>https://www.youtube.com/watch?v=kLIQ7c_ztog&hd=1>](https://www.youtube.com/watch?v=xhqZzb4DtBA&hd=1#>)>); entrevista realizada por Augusto Álvarez Rodric en programa “Buenas noches”, del canal ATV, el 22 de mayo de 2014 (ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=ymkd51OuNNs&hd=1>>>); entrevista realizada por Patricia del Río el 5 de junio de 2014 en el programa “Jueves a las 3” en TV PUCP (ver: <<http://puntoedu.pucp.edu.pe/videos/patricia-del-rio-entrevista-a-denisse-ledgard-sobre-el-lugar-de-la-memoria/>>>)

nuevos tejidos sociales⁹². Así, se trataría no sólo de transmitir lo que ocurrió durante los años del conflicto armado interno, sino también de impulsar un camino hacia una ‘reconciliación’, a través de estos espacios de convergencia.

El énfasis puesto por Ledgard y su equipo en el rol cultural del Lugar, en tanto medio para invitar a apropiarse del espacio, demuestra un cambio de estrategia dentro del equipo de trabajo del museo, sobre todo con la reciente inauguración de los espacios abiertos, en donde se están llevando a cabo una serie de actividades culturales, como ciclos de cine, conversatorios, presentaciones de libros relacionados con los temas sobre los que el Lugar propone reflexionar. Es aquí donde se encuentra un punto problemático del Lugar de la Memoria. En palabras de Ledgard, el Lugar de la Memoria busca transformarse en un nuevo espacio cultural para la ciudad de Lima, un sitio que vaya más allá de la noción tradicional de museo y sea un espacio vivo, señalando que el espacio de exhibición de la museografía – la que hasta la fecha no está clara- es sólo una parte, y por lo tanto sólo uno de los objetivos del edificio. Porque el Lugar de la Memoria busca ser más que un museo; un espacio de convergencia social. Es por eso que el Lugar de la Memoria está más centrado en ser un espacio cultural más que de exhibición que busque ser de carácter histórico. Particularmente, Pedro Alayza expresó que “[...] el Lugar de la Memoria es el gran proyecto cultural del país. [...] Porque va más allá, sobrepasa el tema de la violencia misma” (comunicación personal, 11 de diciembre de 2012). No es problemático en sí mismo plantear el espacio como un espacio cultural que invite a reflexionar sobre la violencia política de los años ochenta y noventa. El problema se desata cuando se establece que el rol cultural prevalece por sobre el objetivo de enseñar e invitar a reflexionar sobre la violencia política. Como ejemplo de esto, en una serie de videos que fueron publicados en la página web del Lugar de la Memoria –cuyo objetivo era promocionar la inauguración de los espacios abiertos-, varias personalidades del mundo de la cultura eran consultadas por la importancia que tendría el espacio para la cultura. Todos los entrevistados concordaban en la relevancia del Lugar en

⁹² En palabras de Ledgard: “‘Nadie puede negar que es un tema político, que es un tema con muchas posiciones encontradas, pero lo que no queremos es entrar a aquellos espacios comunes, sino tratar de encontrar una entrada, que ahora estamos optando por la entrada de la cultura, que los distintos grupos puedan expresarse’. ‘Queremos dar el mensaje que comenzaremos utilizando la cultura como un vehículo de acercamiento, de este inicio de un camino de reconciliación, que es una palabra que no a todos les gusta’”. En: “‘El LUM va más allá de un museo’. Una entrevista de Patricia del Río a Denise Ledgard, directora del Lugar de la Memoria.” Publicado en LaMula, 10 de junio de 2014. Ver: <<https://redaccion.lamula.pe/2014/06/10/el-lum-va-mas-alla-de-un-museo/tecabrera/>>

tanto nuevo espacio para la cultura, como espacio público para la ciudadanía, entendido como espacio colectivo y de convergencia, en una ciudad que caracterizaban como escasa en espacios de este estilo. De esta manera, el objetivo primigenio del espacio, como lugar que busque invitar a los visitantes a pensar y reflexionar sobre la época de la violencia política, pasa a un segundo plano, porque es el rol “cultural” del Lugar el que adquiere el protagonismo, que termina siendo un eufemismo, domesticando el tema problemático del espacio y distrayendo la atención del público.

Con la llegada de Ledgard y un nuevo equipo curatorial, un nuevo guion museográfico comenzó a ser desarrollado. El resultado hasta la fecha de este trabajo es un documento interno de la Comisión de Alto Nivel. Excepcionalmente pude acceder a una copia del mismo. Aunque el nuevo guion actualmente está siendo sometido a revisión y discusión con organizaciones de familiares de víctimas, y no ha sido presentado a la opinión pública como documento final, igualmente ya presenta ciertas ideas fuerza presentes en el relato de memoria⁹³.

Como punto esencial en la propuesta de guion está la idea de presentar la memoria como una “memoria en construcción”; es decir como un espacio que cobra significado a través de la experiencia de visita, invitando a que cada sujeto deduzca por sí mismo el impacto o importancia del conflicto armado interno, más que entregar una serie de conclusiones previamente establecidas. De hecho, en una entrevista a medios extranjeros concedida por el presidente de la CAN, al ser consultado sobre las cifras de víctimas que arrojó la CVR, García Sayán declaró que “[...] el recinto no presentará cifras del número de víctimas, pues será ‘algo que busque llevar a la reflexión e inducir a los sentimientos frente a esa tragedia que vivió el Perú’” (“Perú ajusta cuentas con su pasado con el Lugar de la Memoria”, diario “El País”, 5 de junio de 2014). Se trataba de un intento por desmarcar al Lugar de la Memoria de ciertos temas polémicos, relacionados con el conflicto armado interno. García Sayán pretendía restarle valor a las cifras, como si ellas impidieran la reflexión y desviarán la atención hacia otros temas ‘poco relevantes’, o que el museo no tiene interés de realzar. Aunque García Sayán busca plantearse como “neutral”,

⁹³ El guion propuesto por el equipo curatorial fue sometido a dieciséis *focus group*, con agrupaciones de víctimas, de viudas de militares, empresarios, víctimas de la Policía y de las Fuerzas Armadas e intelectuales en las ciudades de Lima, Satipo y Ayacucho. La propuesta de guion ha sido trabajado como documento de trabajo. Actualmente se está trabajando con los comentarios obtenidos en los *focus group*, sin que se haya presentado hasta el momento un guion concluido.

pretendiendo no entrar al ruedo del debate, al no cuestionar el número de víctimas que la CVR difundió, más bien cae en la relativización de las cifras, obviando que su posición es igualmente política en el contexto actual de discusión en el Perú. Incluso, con sus declaraciones avala las críticas que las cifras obtenidas por la CVR han tenido que sortear⁹⁴.

El aterrizaje de la idea de “memoria en construcción” se realiza por medio de la decisión de diseñar un espacio fundamentalmente sensorial, porque se considera que a través de un acercamiento de ese tipo se produciría la sensibilización de los visitantes, a diferencia de la recepción que se lograría por medio de la presentación del dato de manera directa y científica. Lo sensorial se convierte en el motor del recorrido y en un activador de la memoria.

La perspectiva sensorial es el método propuesto para poner en práctica la premisa de “memoria en construcción”. Pero este intento por desmarcarse de los debates que en la esfera pública se están dando sobre el conflicto armado interno, no sólo relativiza las cifras de víctimas, sino también pone en cuestionamiento la historia que hasta el momento se ha contado, y en especial la historia “oficial” que la CVR ha difundido. “La memoria está en construcción, y la construimos todos” sería el principio con el cual funcionaría el espacio, dando cabida a todas las versiones existentes frente al conflicto armado interno que circulan en la sociedad peruana. Más bien, bajo el pretexto de incluir todas las voces se termina por silenciar aquellas que ya parecían ocupar un lugar subordinado en el relato del Informe Final: aquellas memorias de los campesinos quechua-hablantes y habitantes de la sierra peruana. Ejemplificando lo problemático del asunto, no tendría importancia discutir cómo denominar el periodo en cuestión; sería lo mismo, y tendría que aceptarse la denominación de “terrorismo”, o “guerra subversiva”, o “violencia política”, o “conflicto armado interno” (por nombrar sólo algunas de ellas), desvalorizando el debate que se ha dado en torno a este

⁹⁴ Desde la presentación del Informe Final hasta el día de hoy, el número de víctimas que estimó la CVR ha sido puesto en duda. Se dice que la cifra de 69.000 víctimas mortales son estimaciones exageradas. David Sulmont, sociólogo y encargado del área de Sistemas de Información de la CVR, argumenta que el método de “estimación de múltiples sistemas” fue usado para proyectar y estimar una cifra cercana a la real respecto a la cantidad de víctimas que dejó el conflicto armado interno, tomando en cuenta que los equipos de la CVR no alcanzaron a cubrir, con su trabajo de recolección de testimonios, todas las zonas afectadas. Desde varios frentes y en reiteradas ocasiones se ha criticado la cantidad de víctimas estimadas por la CVR. Sin embargo, tal como Sulmont lo dice, la mayoría de estas críticas provienen de sectores políticos que niegan su responsabilidad en las muertes de aquellos aciagos años. Es el caso del congresista fujimorista Rolando Sousa, quien en mayo del 2011 ponía en cuestión las cifras, y sobre todo el método usado por la CVR, deslegitimando el trabajo de la Comisión, la cual condena y responsabiliza a Fujimori en la muerte de peruanos.

tema y que la propia CVR realizó. Incluso, y más grave, todavía el espacio niega su capacidad de posicionamiento, y con ello la postura de cualquier persona que busque promover alguna especie de consenso frente a los eventos sucedidos. Más bien, invita a no dialogar y a aceptar, desde la premisa de la “tolerancia” todas las posturas existentes, por muy dispares y excluyentes que sean entre ellas.

En este contexto, ¿qué pasa con los públicos a los que el Lugar de la Memoria apuntaría? ¿Qué público o públicos serían su prioridad? ¿Qué pasaría con las víctimas y con los victimarios? El enfoque que adquiere un espacio tiene relación intrínseca con los objetivos que el mismo sitio se traza. El Lugar de la Memoria, de una u otra manera –y aunque se intente obviar esta relación- es resultado de una recomendación realizada por la CVR, como parte de las reparaciones simbólicas que propone para con las víctimas del conflicto armado. En el tomo IX del Informe Final dice:

[...] convendrá que el Estado realice gestos y promueva actos tendientes a reconocer la importancia y gravedad de los daños causado a aquellos a quienes debería haber protegido. Por otra parte, toda la sociedad, incluidos aquellos grupos que parecían sentirse al margen del conflicto [...] encontrará[n] nuevas formas de expresar una solidaridad permanente y de acompañar a quienes padecieron directamente la violencia (IFCVR 2009: 115).

Según lo anterior, se puede inferir el sentido que un espacio como el Lugar de la Memoria debería tener, enfocándose principalmente en las víctimas, entendiéndose como un sitio de reconocimiento de su dolor y de la tragedia vivida. Bajo esta línea, la muestra fotográfica *Yuyanapaq* fue el primer momento de reconocimiento hacia las víctimas y sus experiencias traumáticas, ocurridas en el marco del conflicto armado interno. Sin embargo, y como he señalado ya en este trabajo, *Yuyanapaq* cae, sin desearlo, en un dilema. No es posible conseguir el reconocimiento hacia las víctimas de parte de los ilesos sin enseñar lo ocurrido, sobre todo cuando los ilesos se comportaron de forma indolente e indiferente con los afectados por la violencia política. Ambos objetivos no son excluyentes. No obstante, conducen la propuesta hacia distintas direcciones. Algo similar vuelve a ocurrir en el Lugar de la Memoria, si es que se plantea como objetivo central el reconocimiento de las víctimas, haciendo eco de las recomendaciones de la CVR. Pero pareciese que para el Lugar el reconocimiento a las víctimas pasa a un segundo plano, tomando en cuenta la prioridad que le han entregado al rol cultural del espacio. Pedro Alayza, en relación con este tema, reconoce la presencia de dos ejes o públicos a los que apuntaría el espacio de memoria. Uno

de ellos son las víctimas, pero un segundo público es el “público limeño”, como él lo nombra, un público sobre todo joven y escolar. Este tipo de espectadores son personas que no manejan mucha información sobre lo sucedido, teniendo que dedicar espacios a explicar lo ocurrido. Además, no hay que desconocer que este público no es cautivo, siendo necesario atraer su atención. Por esa misma razón, la agenda cultural que busca instalar el Lugar de la Memoria, y con ello los intentos por posicionarse en la esfera cultural limeña, es una estrategia que usará el equipo curatorial y museográfico para atraer a las personas “ajenas” al conflicto armado. En definitiva, el Lugar de la Memoria pareciera tener dos objetivos:

[...] un lugar donde honrar a las víctimas, darles un espacio de reflexión o de llanto, donde ellos necesiten, para que estén y se sientan que el Estado también es parte de ellos; es una cosa simbólica, paliativa [...] De otro lado, que las poblaciones jóvenes, que las poblaciones de Lima conozcan al país del cual ellos provienen (Pedro Alayza, comunicación personal, 11 de diciembre de 2012).

Pero el problema persiste, ¿cómo conjugar las necesidades que el mismo Lugar de la Memoria se ha propuesto con las memorias de las víctimas? ¿Cómo el Lugar de la Memoria dará cabida a las memorias de las víctimas? Los comisionados, al abordar este tema, comentan que la idea del espacio es integrarse a una especie de red de sitios de memoria y poder exponer parte de las exposiciones que constituyen las exhibiciones de los museos de memoria de regiones. Pedro Alayza específicamente dice:

Lima, bien entendido su rol, es un rol de articulador de diferentes actividades. Nosotros no queremos adueñarnos de ni una iniciativa que no sea nuestra evidentemente, pero sí podemos aportar. Yo creo que se puede mostrar en Lima las experiencias ya realizadas en Ayacucho, Huancavelica y otros sitios. Sería una gran experiencia para el público limeño (comunicación personal, 11 de diciembre de 2012).

Pero para Yúber Alarcón, abogado de ANFASEP, no basta sólo con “recoger las muestras que existen en los espacios regionales”, también se deben mostrar los hechos que ocurrieron en las comunidades y pueblos, diferenciándolos de la capital y mostrando “[...] por ejemplo el trabajo que han hecho las organizaciones de víctima durante muchos años [...] visibiliza[ndo] también esas apuestas por la búsqueda de la verdad y de la justicia que han hecho en el país organizaciones e instituciones como ANFASEP [...]” (comunicación personal, 6 de diciembre de 2012). El valor de la incorporación de los hechos ocurridos en la sierra peruana no debiera limitarse a la inclusión objetiva de lo acaecido, sino que debiera

hacerse cargo de las luchas de los familiares de las víctimas, sus miradas, sus voces sobre la violencia, ayudando a enriquecer el sitio de memoria, porque:

[...] es diferente la mirada que tienen las propias víctimas, el campesino, el comunero, el dirigente de una organización a la mirada que tienen los intelectuales, los artistas o los que están comprometidos en este espacio, que es gente que ve desde el escritorio y que [la experiencia de violencia política] no la ha vivido (Yúber Alarcón, comunicación personal, 6 de diciembre de 2012)

La problemática aterriza en las formas de representación de las memorias. Por mucho que los propios comisionados intenten restarle importancia a este aspecto, y propongan una mirada objetiva de los acontecimientos, cada decisión tiene impacto en la narrativa del Lugar. Javier Sota describe el valor del guion como convocante para con todas las voces, objetivo que se cumpliría con la presencia mayoritaria de imágenes (como si su elección no implicase la presencia de criterios), y “[...] pocos textos, pocas afirmaciones, pocas conceptualizaciones”, porque el objetivo central es “[...] que cada persona saque su propia conclusión” (comunicación personal, 22 de noviembre de 2012). La constante oposición de parte de los comisionados y miembros del equipo del proyecto Lugar de la Memoria a asumir un lugar de enunciación en la presentación de los hechos es interesante. Es como si ‘nadie’ contara las historias que se exhibirán en el Lugar. Al contrario, “[...] la historia no está en el aire y vas a tener que seleccionar, porque no vas a poner todo. Vas a hacer un balance [...] tienes que estructurar y ahí hay alguien que cuenta. Vas a tener que seleccionar, qué olvidas y qué pones” (Sofía Macher, comunicación personal, 18 de diciembre de 2012). Frente a esta constante resistencia a enmarcarse dentro de cualquier posición posible, ¿cuál sería la relación que establecerían con las memorias de un claro sector de la historia, como lo son las víctimas del conflicto armado? Entonces, ¿cómo enfrentar la memoria de los campesinos y campesinas quechua-hablantes, sujetos que han experimentado de una larga tradición de discriminación, experiencia histórica que fomentó la violencia desatada en los Andes peruanos? ¿Cómo contar la historia de los marginados?⁹⁵

⁹⁵ Uno de los problemas que deben ser resueltos por el equipo museográfico trata sobre los objetos con los cuales ‘llenar’ el Lugar de la Memoria. En conversaciones con María Eugenia Ulfe, el problema más bien se centra en el carácter de los objetos: serán de carácter plástico (artísticos) o más bien objetos que pueden ser calificados de “fuentes directas” que demuestran la magnitud de la violencia y que no permiten negar que estos hechos históricos ocurrieron. Por lo mismo es que la naturaleza de los objetos que se expongan en el espacio cobra sentido. ¿En qué tipo de objetos te vas a centrar? ¿Cuáles van a tener predominio en el museo?

El Lugar de la Memoria se encuentra como diría Cornejo Polar “[...] en el conflictivo cruce de dos sociedades y dos culturas” (1978: 8). Obviar esta condición en la que el Lugar se encuentra situado sería un craso error. La diferencia y distancia cultural de los sujetos que componen los distintos grupos sociales y que son parte de la historia que el espacio de memoria aborda, son la expresión de la heterogeneidad cultural del Lugar de la Memoria. Al igual como Cornejo Polar calificara a una literatura como heterogénea, la historia de la que se encarga el Lugar de la Memoria no pertenece a sólo un grupo social sino a varios, con diferentes características socioculturales. Porque las memorias de las víctimas tienen sus propios códigos y sus propias manifestaciones, construyendo sus propias historias, debido a su especificidad cultural. En las varias memorias sobre el conflicto armado interno se hacen patentes las diversas experiencias de los sujetos en torno a la violencia política, las que dependen de su condición sociocultural. Las diferencias también se aprecian en las diferentes narraciones, visiones, explicaciones, e incluso denominaciones que reciben los hechos, el proceso mismo, como también la relevancia que adquieren ciertos eventos y actores. Porque si se hiciese una cronología del conflicto armado, la urgencia de los hechos que se suceden no es la misma en la sierra que en la costa, dado que el proceso tuvo distintos y desfasados tiempos.

El problema es que el grueso de las decisiones sobre el Lugar de la Memoria se ha tomado al interior de cuatro muros y sin la participación –como mínimo- de representantes de agrupaciones de víctimas (o familiares de víctimas). Como política de la CAN por lo menos una vez al año se convocaba a una especie de reunión, denominadas como maratónicas (debido a su duración), con la intención de escuchar otras experiencias desarrolladas en el Perú. Pero, como Rosario Narváez cuenta, sólo el director del proyecto de museo estaba presente, junto con los delegados de las embajadas europeas que auspiciaban la actividad, mientras que “[...] los comisionados no llegaban sino al cierre del evento y el único que nos escuchaba era Carvallo [...]” (entrevista personal, 11 de diciembre de 2012, Lima). Además de lo anterior, pareciera que la decisión del equipo curatorial en lo referido a las experiencias de memoria regionales, es permitir su exhibición en el Lugar de la Memoria, pero en la sala de exhibiciones temporales. La intención, según lo que la nueva propuesta de guion declara, es visibilizar las diversas manifestaciones y propuestas artísticas, expresión de las variadas y particulares memorias existentes. De esta manera, al

dar cabida a las “otras” memorias se promueve el principio central del Lugar de “memoria en construcción” y responder a los objetivos de inclusión.

Respecto del tema de la limitación temporal de la muestra, la visión de Carvallo es compartida y continuada por la actual dirección de Denisse Ledgard. La limitación temporal que presenta el Informe Final es esbozada como un problema para el guion museográfico, ya que se enfatiza en el hecho de que la historia “no ha terminado”, y son hechos históricos que no pueden ser obviados por la museografía, y que no son tratados por el Informe porque están fuera de sus límites temporales –sobre todo porque ocurrieron luego de su publicación. Más radical aún es la opinión de Ledgard sobre el Informe y la relación que el Lugar de la Memoria establecerá con él. En su primera entrevista como directora del proyecto del museo, declaraba que era necesario “despojarse” de la CVR, y con ello de su relato y perspectiva víctima-céntrica. Los dichos anteriores son totalmente acordes a lo declarado por García Sayán con respecto al enfoque planteado para el Lugar de la Memoria, en relación con la centralidad de las víctimas y sus memorias. De hecho, Sofía Macher cuenta que en una reunión a la que fue invitada, como ex comisionada de la CVR y presidenta del Consejo Nacional de Reparación, García Sayán fue muy categórico en decir que “[...] ‘este no es un sitio de homenaje a las víctimas’. Lo dijo con toda claridad” (comunicación personal, 18 de diciembre de 2012). Carvallo explica más de fondo este enfoque:

Tenemos que acompañar el movimiento de las ONG’s [...] pero no puede ser sólo eso [el Lugar de la Memoria], no puedes renunciar a una visión de conjuntos [...] Lo mismo pasa con los intelectuales y con las asociaciones de víctimas. Es indispensable estar cerca de ellos, pero no limitarnos a eso. No solamente estamos con las víctimas, también con los que no fueron víctimas, fueron espectadores pasivos o ignorantes a veces [...] porque uno no solamente está trabajando para víctimas y es muy complicado guardar el punto de equilibrio. Pero, en todo caso lo que es fundamental es tener una visión del conjunto del país, en su diversidad y en su fragmentación [...] (comunicación personal, 30 de noviembre de 2012).

Es así como por medio de la deslegitimación del Informe se desligan del discurso contenido, específicamente de la perspectiva víctima-céntrica de éste, permitiéndoles así crear un discurso diferente e independiente⁹⁶.

⁹⁶ En una primera instancia de este trabajo crítico la perspectiva víctima-céntrica del Informe Final. Esta crítica se debe a que el reconocimiento a los sujetos víctimas del conflicto armado es por medio de un reconocimiento desempoderador, condescendiente y subalternizador. En esta segunda parte del trabajo, crítico el desligamiento, de parte del equipo curatorial y de la CAN, de dicha perspectiva, ya que presentan como una alternativa a esta visión un discurso que deja en un segundo plano (incluso en un tercer o cuarto plano) las voces de las víctimas.

Actualmente el guion museográfico se encuentra en una etapa de revisión, luego de haber sido sometido a discusión en dieciséis reuniones sostenidas con varias agrupaciones de distintos sectores sociales. El documento posee ideas fuerzas que son totalmente coherentes con las declaraciones de los miembros del equipo curatorial y de los comisionados. Son estas ideas fuerzas las que estructuran la perspectiva bajo la cual se construye la narrativa del espacio y que permean las instalaciones y montajes que se pretende exponer en el Lugar de la Memoria. Aun teniendo en cuenta que cabe la posibilidad de que algunas de las instalaciones propuestas en el guion que se encuentran en revisión, no conformen finalmente la exhibición permanente del espacio, hacer referencia a algunas de ellas no deja de ser valioso, porque permite observar la manifestación de las ideas fuerzas del museo. Entre estas instalaciones, en varios momentos se hace referencia al principio de “sensorialidad”, respecto a la experiencia de memoria, siendo el objetivo la “humanización del dato estadístico”, buscando sensibilizar e invitar al recogimiento y respeto hacia las víctimas del conflicto.

Uno de los montajes de la propuesta museográfica se denomina “Ofrenda”. Se trata de una sala cuyos muros se encuentran totalmente tapizados por cientos de miles de ropas, buscando mostrar, en primera instancia “la magnitud del horror”, generando una sensación “abrumadora” en los espectadores de la instalación. Las prendas colgadas nos remiten a las personas que las habrían “habitado”, convirtiéndose en una metáfora de la ausencia. Sin embargo, no son cualquier tipo de vestuario. Entre las prendas se encuentran polleras, chombas, el tradicional vestón, entre otros ropajes típicos con que se visten los campesinos y campesinas de la sierra. De esta manera, a través de la exhibición de las vestimentas se busca manifestar la diversidad cultural de los sujetos, representando el “universo de las víctimas”, haciendo referencia a su identidad cultural. Este énfasis en las características culturales de los sujetos víctimas del conflicto armado implica establecer una relación implícita entre ambas condiciones: víctima y campesino quechua-hablante.

En una segunda instalación, titulada “Desaparecidos”, se propone crear un velatorio “tal como se hacía en los pueblos andinos”, particularmente en el caso de que el cuerpo no apareciera. Según las fotografías referenciales adjuntas en la propuesta de guion museográfico, se logra observar una mesa de madera, sobre la cual se hallan ropas del desaparecido y alrededor varias velas encendidas. Aunque la temática de la obra es enseñar

el problema de la desaparición, se propone hacerlo recalando las diferencias culturales de las víctimas, apelando nuevamente a su “universo cultural”. Igualmente, en una tercera instalación se vuelve a hacer referencia a la diferencia cultural de las víctimas. El tema central de este montaje es el desplazamiento forzado, situación a la que se vieron obligados cientos de habitantes de la sierra, abandonando sus comunidades, sus tierras y animales. La instalación busca recrear los asientos y el ambiente de un bus interprovincial, evocando el viaje del desplazamiento. El espectador podrá ponerse unos audífonos para oír música popular que se escucha en la zona, generando así un ambiente que invita a transportarse, a través de las sensaciones, a la sierra peruana. Por los mismos audífonos también se podrá escuchar testimonios sobre violencia, la que obliga a los sujetos a huir de sus comunidades y también historias de añoranzas de su tierra. Se intentará transmitir la sensación de “no lugar”, de “desarraigo” de los desplazados, quienes principalmente arribarían a Lima. No se puede negar la existencia de estos sentimientos nostálgicos existentes entre los desplazados, esa sensación de “ajenidad” en los “lugares donde se establecen”. Sin embargo, la sala no invita a reflexionar críticamente sobre la existencia de esta sensación de “no lugar” y de “desarraigo”, que más bien se debe a la ajenidad producto de la disociación social de ciertos sujetos en ciertos espacios físicos. La instalación sólo se limita a visibilizar la experiencia.

Tanto en este montaje como en los dos anteriores se produce una exaltación de los rasgos culturales de las víctimas del conflicto armado, generando una especie de conexión entre su condición de víctima con su condición socio-cultural. Es por medio de esta relación establecida que se produce una especie de naturalización sobre las vivencias de violencia a la que se vieron sometidos los campesinos de los Andes, promoviendo una exaltación de la diferencia e identidad cultural, cuyo efecto es la compartimentación de la experiencia de la violencia para con cierto sector de la sociedad.

El museo busca evidenciar la diferencia cultural de las víctimas. No problematiza la relación entre la condición socio-cultural y la experiencia de víctima de los sujetos. Incluso, más bien se genera una especie de naturalización de la experiencia de la violencia sufrida por los campesinos y campesinas quechua-hablantes, quienes representan el 75% del total de víctimas que dejó el conflicto armado. Más aún, esta inexistente invitación a la crítica no promueve la reflexión sobre la larga experiencia de discriminación cultural vivida por los campesinos, que termina por convertirse en una memoria de larga duración de

discriminación que se hereda de generación en generación, y que pareciera ser parte de la vida de estos sujetos.

El Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social termina siendo un museo construido por limeños para los limeños. Entre la variedad de memorias que pueden encontrarse en la sociedad peruana, el Lugar de la Memoria pareciera estar optando por un relato no problemático, que no genere una confrontación con la experiencia histórica de discriminación sufrida por los sujetos habitantes de los Andes, debido a su condición de campesinos quechua-hablantes y comuneros de la sierra peruana; tanto el equipo curatorial como la Comisión de Alto Nivel, han decidido no centrar su relato en las víctimas del conflicto armado, y con ello restan valor a las memorias de los campesinos y campesinas de los Andes, principales afectados de la violencia. Por lo mismo, la heterogeneidad cultural que existe en el Perú no es incorporada como una característica central en el relato museográfico, lo que significa establecer de antemano una forma de relacionarse con las otras experiencias de memoria, con las otras narraciones, visiones y justificaciones respecto al periodo de violencia política; porque la heterogeneidad cultural se manifiesta en esos otros relatos y expresiones culturales, como ocurre en el caso del museo “Para que no se repita” de ANFASEP en Ayacucho, o el caso de la Casa de la Memoria *Yuyana Wasi* de Huanta, las cuales, por su carácter disruptivo, se encuentran en el limbo de la marginalidad. Esto, a su vez, pone en jaque los constantes intentos por construir una memoria homogénea y hegemónica, unilateral y limeña, pues, finalmente, esta variedad cultural es la expresión de las diversas “[...] conciencias históricas posibles o simplemente las muchas maneras que los distintos sujetos socio-étnicos tienen de recordar lo sucedido en el tiempo [...]” (Cornejo Polar 1994: 51).

Es así como las pretensiones del Lugar de la Memoria se dejan entrever, y entre las cuales no se encuentra el hacerse cargo de la heterogeneidad cultural; porque no se produce un diálogo con las formas estéticas provenientes del universo cultural de las víctimas, sin constituir de esa manera, parafraseando a Cornejo Polar, un correlato dialéctico entre el museo y las memorias de los campesinos y campesinas quechua-hablantes (1978: 21).

Conclusiones

Con sólo unos días de diferencia, mientras que en junio del 2014 se abrían al público los espacios abiertos del Lugar de la Memoria en Lima, en la ciudad de Huancayo se inauguraba el museo de memoria *Yalpana Wasi-Wiñay Yalpanapa* (Casa de la Memoria para recordar eternamente). Construido principalmente con el apoyo de la Municipalidad de Chilca y del Gobierno Regional de Junín, el sitio declara entre sus objetivos centrales enseñar la violencia de los años del conflicto armado a las nuevas generaciones, la promoción del recuerdo de los hechos de aquella época y contribuir a la prevención de experiencias violentas como las ocurridas en el pasado reciente peruano.

Mientras que para el espacio de memoria de Huancayo dilemas como cuál es el público objetivo del museo o cuál es la historia que deben retratar sus muros pareciera ser mucho más fáciles de responder, la historia que ha tenido que transitar el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social de Lima ha sido bastante diferente. Ya han transcurrido más de seis años desde la donación alemana y debido a su carácter fuertemente controversial, a la fecha sólo se ha terminado la construcción del edificio y recientemente se han inaugurado los espacios abiertos; aún no se tiene conocimiento concreto de la museografía que albergará el inmueble y los integrantes de la Comisión de Alto Nivel que se ha conformado para llevar a término el proyecto de museo de memoria han tenido una altísima rotación y una composición sujeta a los vaivenes de la política. Esto ha contribuido enormemente a la postergación del esperado corte de cinta. También han variado, a lo largo de todos estos años, los objetivos oficiales que fundamentarían la existencia de un espacio de memoria de estas características. Intrínsecamente relacionado con todo lo anterior, el lugar de enunciación desde donde hablará el Lugar de la Memoria no ha sido acordado. A todo lo anterior subyacen profundas tensiones históricas, políticas y culturales que aquejan al Perú.

Lo que he presentado a lo largo de estas páginas ha sido un intento por enseñar, analizar y reflexionar sobre la construcción del Lugar de la Memoria y el discurso de memoria que dicho espacio pretende mostrar al público visitante. He puesto especial atención a lo que he denominado como la trastienda de la puesta en escena del Lugar de la Memoria, realizando una genealogía tanto de la construcción del espacio como de las

discusiones que se han desencadenado en el Perú sobre el qué recordar y cómo recordar los sucesos violentos ocurridos durante el conflicto armado interno. Creo fundamental estudiar estas discusiones en torno a las memorias que circulan en Perú, porque es ése el contexto de construcción del espacio de memoria. El Lugar de la Memoria no ha estado libre de controversias, sino que, por el contrario, ha estado atiborrado de discusiones sobre el cómo y qué mostrar sobre las memorias del conflicto armado interno. A lo largo de la investigación he expuesto la forma en que en el Lugar de la Memoria se cristalizan espacial y discursivamente las tensiones sociales, políticas y culturales que conforman los marcos sociales de la memoria de los años de la violencia política, y que actualmente pesan sobre los acontecimientos y subjetividades del Perú contemporáneo.

El conflicto armado interno adquirió características particulares debido a las condiciones socio-culturales y la historia de larga duración arraigada en la sociedad peruana. La violencia no fue unidireccional, tuvo distintos grados de brutalidad y adoptó diferentes formas dependiendo del escenario geográfico. La complejidad de la experiencia de la violencia política, la dificultad de identificar victimarios y víctimas, y las diferentes experiencias del conflicto son sólo algunas de las disyuntivas que enfrenta la construcción de una memoria consensuada para el caso peruano.

La historia de larga duración de discriminación cultural y racismo, experimentado por generaciones de campesinos indígenas de los Andes, ha sido una de las experiencias sociales que más profundamente marcan hasta hoy sus memorias colectivas y la forma en que se relacionan con el Estado y con el resto de la sociedad. Históricamente, en el nivel de las representaciones, discursos e imaginarios, se ha conformado en el Perú un estereotipo muy generalizado en la población con respecto a la discriminación: los discriminadores han sido considerados como sujetos blancos y herederos de la cultura occidental. En tanto, existe una narrativa en donde la experiencia histórica de la subalternización ha afectado a todos aquellos sujetos miembros de culturas diferentes a la dominante. En este caso, además de ser una narrativa, es también una experiencia compartida. Usando el concepto de Maurice Halbwachs, son los marcos sociales de las memorias de los comuneros y comuneras quechua-hablantes, y que nos ayudan a entender la forma de relacionarse entre ellos, con los otros, con las instituciones, y el modo a partir del que construyen sus identidades y sus memorias.

Esta situación cobra mayor importancia en el contexto de violencia política, donde, efectivamente, un gran número de víctimas fueron campesinos quechua-hablantes. La violencia política vivida en esos años adquirió un carácter étnico, asociado principalmente al espacio geográfico de surgimiento del conflicto armado interno (el departamento de Ayacucho), habitado principalmente por indígenas. Cabe agregar que el hecho de que el conflicto armado surgiera en dicho espacio geográfico se justificó, desde los grupos sociales no-indígenas (ante todo la élite blanca limeña), debido a las propias estereotipos y prejuicios que estos grupos manejaban de los indígenas: salvajes, bárbaros y bestias. Esto nos indica que, en la conformación del conflicto armado interno y en la configuración que adquirió la violencia, pesaron de forma determinante las representaciones y los discursos; que la violencia no operó sin prejuicios ni fue homogénea con todos los habitantes de la nación, sino que estuvo mediada por las representaciones y visión de mundo. Por lo mismo, debe ser analizada a la luz de éstas como también de otros problemas históricos que marcan al Perú. Sólo así podremos entender lo ocurrido, ya que de otra manera corremos el riesgo de no apreciar lo cualitativamente diferente y distintivo del proceso de la violencia política en el Perú y de la memoria del post-conflicto armado interno.

Una de las problemáticas observadas en este trabajo tiene relación con la condición de oficialidad del Lugar de la Memoria. El aspecto más saliente del conflicto armado interno, es decir, el que la gran mayoría de las víctimas sean campesinos y campesinas quechua-hablantes tiene efectos en la manera en que los distintos grupos y el propio Estado recuerdan los eventos pasados. Ese aspecto del conflicto es de vital importancia a la hora de comprender el por qué el conflicto armado no se experimenta como una tragedia nacional. Los débiles lazos entre los grupos sociales, principalmente la carencia de empatía y solidaridad, explican el que la violencia política se haya vivido por los sectores dominantes de la sociedad peruana como una experiencia lejana (tanto espacial como emocional) a su realidad. Principalmente, entender la violencia significaría para las elites peruanas y para el Estado enfrentarse con el substrato discriminatorio y racista que sustenta tanto la manera en que recuerdan el conflicto armado como su propio estatus social e histórico. Es una experiencia cuya comprensión implicaría para las élites y el resto del país una confrontación con las herencias coloniales. Por lo mismo es que, finalmente, proyectos de memoria oficiales como el Lugar de la Memoria, más bien incomodan a las elites, ya que significa

enfrentarse con los pilares históricos que sustentan su “autoridad” y la construcción del Estado que dominan. La condición de oficialidad de espacios como éste es puesta en un estado de ambigüedad e indefinición por las autoridades, y casi nunca cuentan con una confirmación explícita y pública de su estatus, manifestando así tanto la fragilidad de los proyectos como el reconocimiento de estas “otras” memorias.

En segundo motivo importante para tomar en cuenta esta situación de discriminación se debe a que, como mencioné anteriormente, las conductas de hombres y mujeres se encuentran cruzadas por estas experiencias históricas heredadas. Por lo mismo, las diversas instituciones existentes en una sociedad, en tanto organizaciones sociales, y en este caso puntual el Lugar de la Memoria, son herederos de los patrones culturales, de las maneras de establecer relaciones entre los diversos sujetos. Por eso es que las memorias de las cuales busca ocuparse dicho espacio también se encuentran cruzadas por las herencias culturales.

Y por eso, el Lugar de la Memoria puede pensarse como un momento de constante transformación o de repetición respecto a su pasado heredado. El diseño del espacio arquitectónico y del guion museográfico está enfrentado al peligro de repetir una historia de discriminación. Pero también es, potencialmente, una oportunidad donde la sociedad puede repensarse y, de cierta forma, una oportunidad de transformación. Sin embargo, esta posibilidad de superación de las condiciones actuales sólo sería posible mediante un proceso de reflexión histórica y mirada crítica frente a los hechos.

En este sentido, a lo largo del análisis expuesto he ido presentando una serie de situaciones que van manifestando la repetición de un patrón, de una matriz histórica de la cual emergen las diversas prácticas y formas culturales. Marisol de la Cadena ha descrito esto con el concepto de “fundamentalismo cultural”, referente al potencial discriminatorio de la cultura debido a su arraigo histórico (2004: 45). Las variadas terminologías usadas para denominar el proceso histórico periodificado entre 1980 y 2000, y los particulares significados que cada uno de ellos tiene, son una expresión de las variadas memorias que existen sobre ese periodo histórico, como también los diversos significados que se le otorgan y las varias explicaciones que cada uno de ellos contiene. Hablar de terrorismo, por ejemplo, concepto ampliamente usado en el Perú, no es una noción explicativa, sino que más bien se limita a calificar negativamente los hechos ocurridos, proporcionándole un protagonismo único a sólo uno actor del proceso, y sobre todo, sin tomar en cuenta el contexto histórico de

surgimiento los eventos. Contrasta con lo anterior la noción de conflicto armado interno o (en cierta medida) la noción de violencia política, conceptos que buscan apuntar a un proceso de enfrentamiento entre diversos grupos políticos, dando cabida a pensar en los antecedentes del fenómeno histórico.

Una situación parecida ocurre con la existencia de diferentes públicos a los que apunta la muestra fotográfica *Yuyanapaq: Para recordar*. El equipo curatorial, debido a la indefinición en los públicos a los que apunta, emplea metodologías distintas, con resultados disímiles, e incluso contradictorios, en algunos casos. Los intentos por buscar y generar el reconocimiento de las víctimas de parte de los sujetos que no experimentaron la violencia política de manera directa (como es el caso general de los limeños), se intentaba realizar a través del reconocimiento de la condición de víctimas de los sujetos, y no en tanto individuos con los mismos derechos. El reconocimiento del otro se busca producir en virtud de que es construido como víctima, practicando así una violencia simbólica y repitiendo patrones históricos de acción. Porque la víctima es un sujeto al que se le atribuía y se construía de forma pasiva, sin agencia, y no como sujetos ciudadanos con poder de acción, agentes de la historia. Es en este caso donde se puede demostrar la incoherencia y exclusión entre los públicos y objetivos del espacio.

El Lugar de la Memoria, en tanto museo estatal y que se considera a sí mismo como una reparación para con las víctimas, busca ser un espacio convocante de diversos grupos sociales, invitándolos a caminar hacia la reconciliación de la nación, hacia la construcción de nuevos pactos sociales luego de los desgarros producidos por el pasado traumático. En él conviven matrices históricas y fundamentales de una sociedad culturalmente heterogénea. La violencia brutal vivida por los peruanos y los recuerdos sobre el conflicto armado interno se tornan, en este escenario, doblemente problemáticos. Esto es así, pues las experiencias de violencia política están cruzadas, fundamentalmente, por una violencia étnica, justificada en términos étnico-raciales.

Por lo mismo, he prestado atención tanto a las formas y a las iniciativas de agrupaciones de familiares de víctimas como al tratamiento que el Estado ha tenido con los sujetos violentados. A su vez, he observado y analizado cómo los propios sujetos se han reconstruido, centrándome en los relatos de memoria que exhiben en sus propios museos locales. Importante ha sido el análisis y reflexión en torno a los objetos de las artes

populares que se encuentran en estos espacios de memoria, objetos que sirven de soporte para las memorias de las comunidades sobre el *machaytiempo*.

Sin embargo, debido a las herencias coloniales, las víctimas y miembros de las agrupaciones de familiares experimentan un proceso de limeñización tanto de los recuerdos como de la manera de recordar sus memorias. La necesidad de reconocimiento de las víctimas por parte del Estado, produce un primer –e importante- filtro en sus recuerdos. Lo anterior tiene relación con la narración misma de los recuerdos. Pero también se produce una limeñización respecto a las formas visuales que se utilizan para recordar. Más aun, con el proceso actual de finalización del Lugar de la Memoria, y específicamente la interrogante sobre los objetos con que se llenará dicho espacio, toma importancia. Sobre todo, pareciera que el uso de objetos como los retablos, las tablas de Sarhua, las cerámicas, entre otras artes populares, adquiere cada vez más atractivo como medio de acercamiento a los grupos sociales más afectados por la violencia. Sin embargo, se corre el peligro de generar una subalternización de las formas, y con ello de sus sujetos creadores, despojándolas de sus significados contextuales. El peligro manifestado tiene sentido debido a que el Lugar de la Memoria narra desde un lugar de enunciación en específico, afecto a nuevamente practicar el fundamentalismo cultural mencionado por De la Cadena, sobre todo tomando en cuenta la constante histórica de predominancia y dominio de las elites limeñas sobre el resto del país.

El Lugar de la Memoria se debate al menos entre dos perspectivas, dos objetivos, dos públicos, que construyen visiones distintas y corresponden a memorias colectivas de grupos sociales diferentes, y sobre todo, con objetivos disímiles. Ése es el problema de nacimiento del espacio oficial de reconocimiento y reparación para con las víctimas, que tanto el Estado como la sociedad en su conjunto deberían enfrentar.

ANEXOS⁹⁷



Imagen n°1.
Fotografía de Jaime Razuri (1989).
Fuente: Banco de Imágenes de la CVR.



Imagen n° 2
Fotografía de Hugo Dimas (1992).
Fuente: Banco de Imágenes de la CVR.

⁹⁷ La gran mayoría de fotografías que componen el anexo se encuentran en archivo visual de la CVR, que puede ser revisado en: http://www2.memoriaparalosederechoshumanos.pe/apublicas/galeria/list_categorias.php



Imagen n° 3
Fotografía de Manuel Vilca (1983)
Fuente: Banco de Imágenes de la CVR.

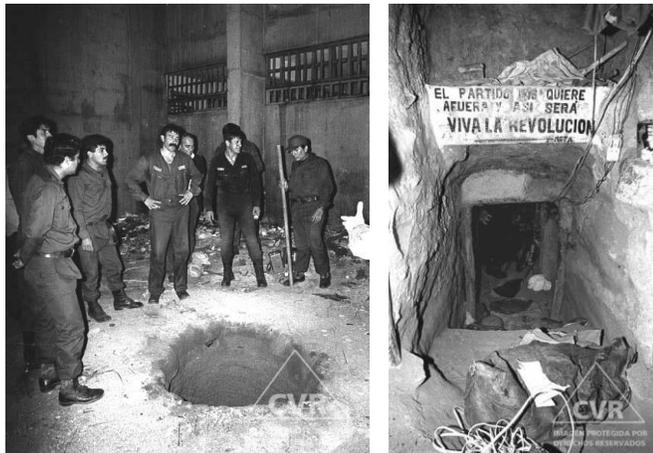


Imagen n° 4 y n° 5
Fotografía de Oscar Medrano (1990).
Fuente: Banco de Imágenes de la CVR.



Imagen n° 6
Fotografía de Vera Lentz (1984).
Fuente: Banco de Imágenes de la CVR.



Imagen n° 7
Fotografía de Óscar Medrano (1982).
Fuente: Banco de Imágenes de la CVR.



Imagen n° 8
Captura del recorrido virtual de una de las salas de la exposición fotográfica *Yuyanapaq* en la Casa Riva Agüero, Chorrillos.
Fuente: Relato visual del conflicto armado interno del Perú, 1980-2000 (CD)



Imagen n° 9

Captura del recorrido virtual de una de las salas de la exposición fotográfica *Yuyanapaq* en la Casa Riva Agüero, Chorrillos.

Fuente: Relato visual del conflicto armado interno del Perú, 1980-2000 (CD)



Imagen n° 10

Captura del plano de la exposición fotográfica *Yuyanapaq* en la Casa Riva Agüero, Chorrillos.

Fuente: Relato visual del conflicto armado interno del Perú, 1980-2000 (CD)



Imagen n° 11

Captura del plano de la exposición fotográfica *Yuyanapaq* en la Casa Riva Agüero, Chorrillos.
Fuente: Relato visual del conflicto armado interno del Perú, 1980-2000 (CD)



Imagen n° 12

Captura de la sala 16 “El despliegue de la violencia” en la exposición fotográfica *Yuyanapaq* en la Casa Riva Agüero, Chorrillos.
Fuente: Relato visual del conflicto armado interno del Perú, 1980-2000 (CD)



Imágenes n° 13 y n° 14
Fotografías de Vera Lentz (1984) y Martin Chambi (sin fecha)
Fuentes: Banco de Imágenes de la CVR (imagen n° 15); Fuente:
<http://oscarenfotos.com/2013/08/29/galeria-martin-chambi/>



Imagen n° 15
Fotografía de Alejandro Balaguer (1992).
Fuente: Banco de Imágenes de la CVR



Imágenes n° 16 y 17
 Fotografías al monumento a las víctimas de la explosión en calle Tarata, Lima.
 Fuente: Fotografía de Camila Sastre, octubre de 2012.



Imagen n° 18
 Fotografía de la placa del monumento a las víctimas de la explosión en calle Tarata, Lima.
 Fuente: Fotografía de Camila Sastre, octubre de 2012.



Imagen n° 19
Captura de la sala 16 “El despliegue de la violencia” en la exposición fotográfica *Yuyanapaq* en la Casa Riva Agüero, Chorrillos.
Fuente: Relato visual del conflicto armado interno del Perú, 1980-2000 (CD)



Imagen n°20
Fotografía de Jorge Ochoa (1986).
Fuente: Banco de Imágenes de la CVR.



Imagen n° 21
Fotografía de Abilio Arroyo (1985)
Fuente: Banco de Imágenes de la CVR



Imagen n° 22
Fotografía Archivo Revista Caretas (1989)
Fuente: Banco de Imágenes de la CVR



Imagen n° 23
Fotografía de Vera Lentz (1985).
Fuente: Banco de Imágenes de la CVR.



Imagen n° 24
Fotografía de Pedro Ugarte (1996).
Fuente: Banco de Imágenes de la CVR.



Imagen n° 25
Captura de la sala 27 “Testimonios” en la exposición fotográfica *Yuyanapaq* en la Casa Riva Agüero, Chorrillos.
Fuente: Relato visual del conflicto armado interno del Perú, 1980-2000 (CD)



Imagen n° 26
Fotografía: Óscar Medrano (1983).
Fuente: Banco de Imágenes CVR

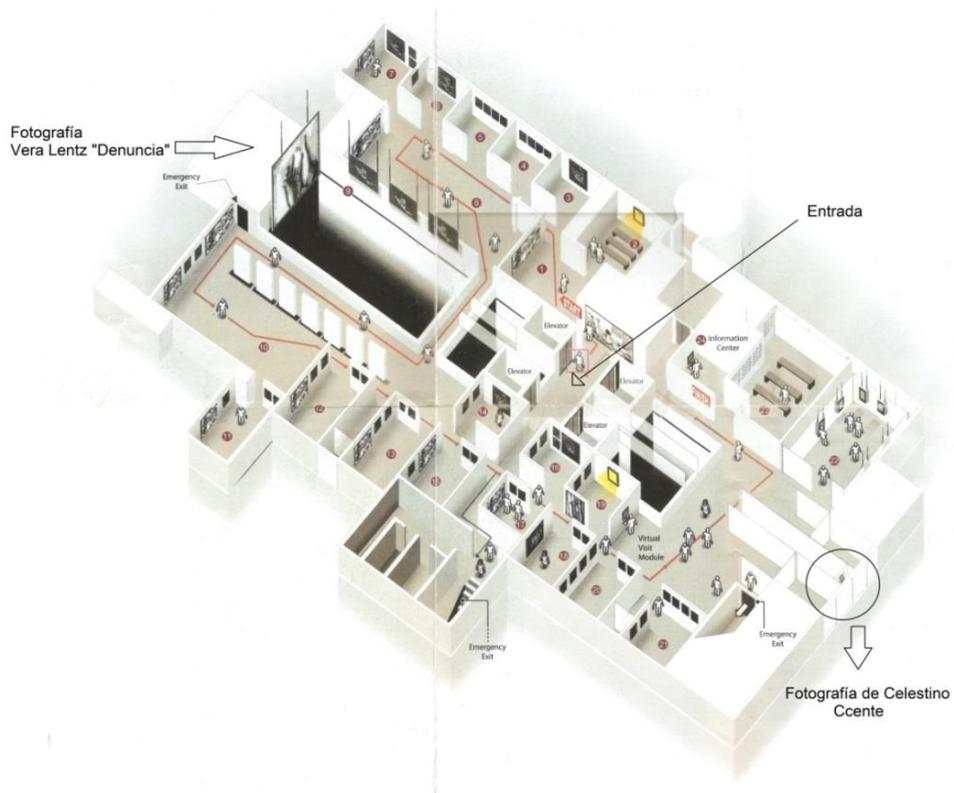


Imagen n° 27
Plano de la exposición en el Museo de la Nación, Lima.
Fuente: Folleto de la exposición *Yuyanapaq. Para recordar* en el Museo de la Nación.



Imagen n° 28
Fotografía: Óscar Medrano (1983)
Fuente: Banco de Imágenes CVR



Imagen n° 29
Montaje fotografía de Edmundo Camana
Fuente: Margarita Saona⁹⁸

⁹⁸ Fotografía descargada desde: http://www.ciberayllu.org/Cronicas/MS_Yuyanapaq.html



Imagen n° 30
 Fotografía de Julio Pérez (1984)
 Fuente: Banco de Imágenes

PERÚ 1980-2000: PORCENTAJE DE MUERTOS Y DESAPARECIDOS REPORTADOS A LA
 CVR SEGÚN REGIONES POR AÑO DE OCURRENCIA DE LOS HECHOS

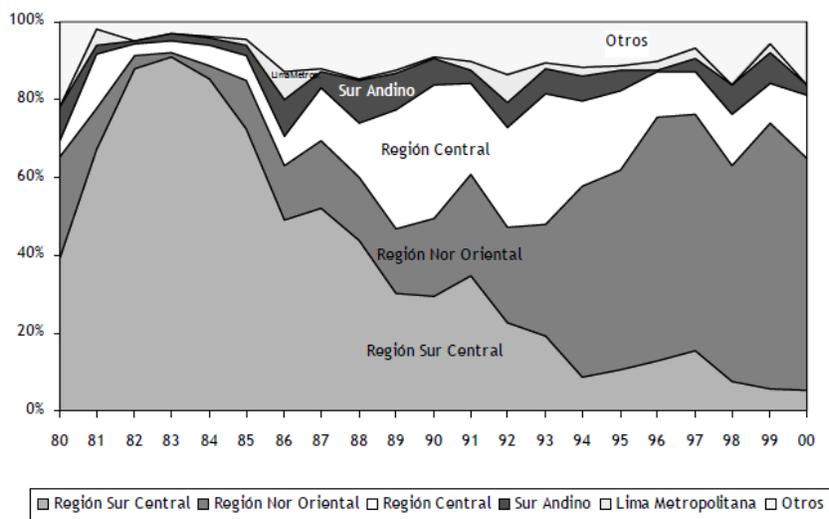
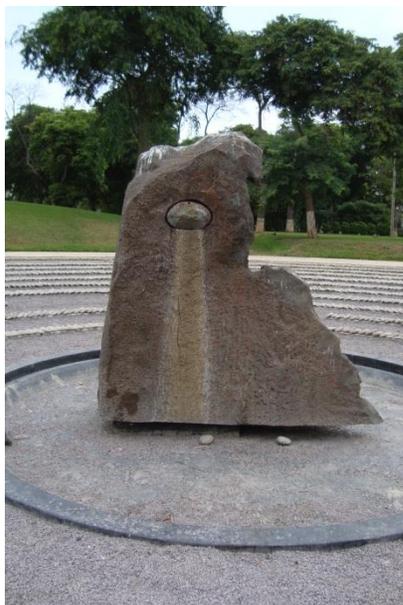


Imagen n° 31
 Fuente: Tomo I del IFCVR (2003). Lima, página 83⁹⁹.

⁹⁹ En las páginas 71 y 72, del Tomo I del IFCVR, aparecen las definiciones de las áreas nombradas en el gráfico.



Imágenes n° 32 y 33

Fotografía al memorial El Ojo que Llora, Campo de Marte, distrito de Jesús María, Lima.
Fuente: Fotografía de Camila Sastre, noviembre de 2012.



Imágenes n° 34 y 35

Fotografía al memorial El Ojo que Llora, Campo de Marte, distrito de Jesús María, Lima.
Fuente: Fotografía de Camila Sastre, noviembre de 2012.



Imagen n° 36

Fotografía al memorial El Ojo que Llora, Campo de Marte, distrito de Jesús María, Lima.

Fuente: Fotografía de Camila Sastre, noviembre de 2012.



Imágenes n° 37, 38 y 39

Planos de la propuesta de Alameda de la Memoria, Campo de Marte, distrito de Jesús María, Lima.

Fuente: <http://www.longhiarchitect.com/!y-3/cmns>



Imagen n° 40

Planos de la propuesta de Alameda de la Memoria, Campo de Marte, distrito de Jesús María, Lima.

Fuente: <http://www.longhiarchitect.com/!y-3/cmns>



Imagen n° 41

Fotografía plano de la propuesta de Alameda de la Memoria, Campo de Marte, distrito de Jesús María, Lima.

(1) Entrada; (2) Entrada plaza; (3) Centro de visitas; (4) Memorial El Ojo que Lloro; (5) Exposición Yuyanapaq y entrada plaza; (6) Rampa de descenso – Entrada; (7) Plaza de reflexión.

Fotografías tomadas por la autora, diciembre 2012



Imagen n° 42

Fotografía tomada por la autora, Ayacucho, 4 de diciembre de 2012.



Imagen n° 43
Fotografías tomadas por la autora, Ayacucho, 4 de diciembre de 2012.



Imagen n° 44
Fotografías tomadas por la autora, Ayacucho, 4 de diciembre de 2012.

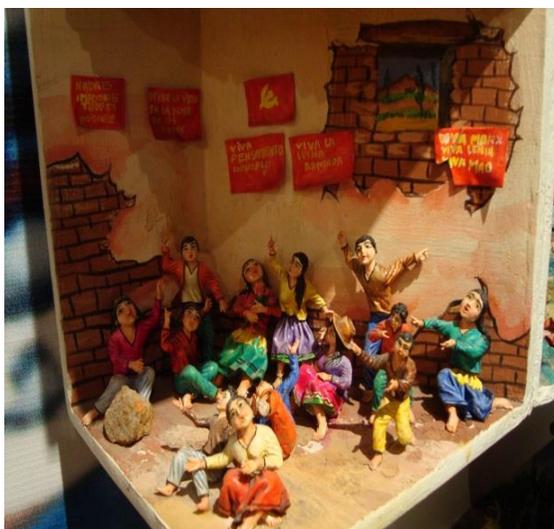
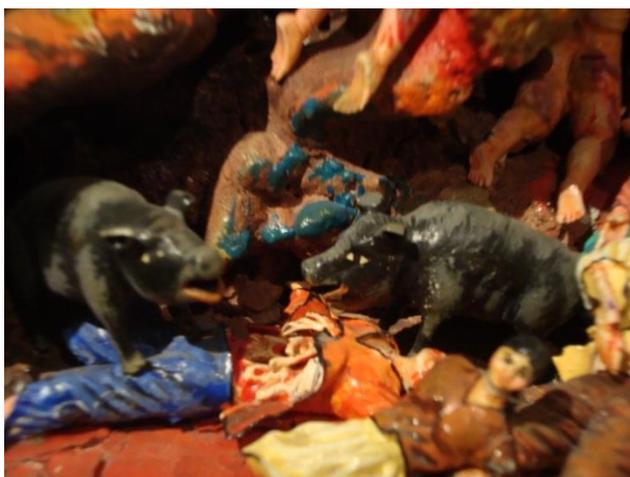
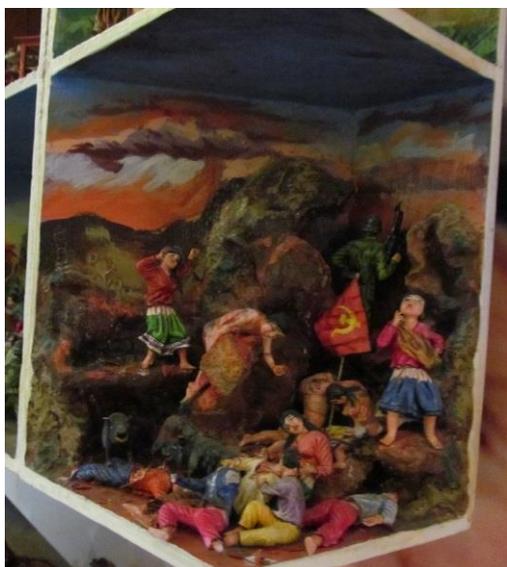


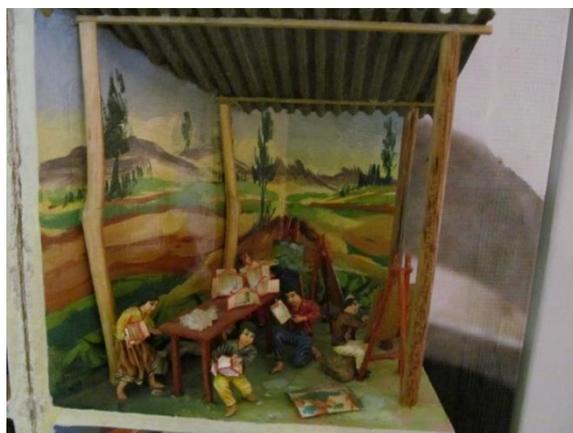
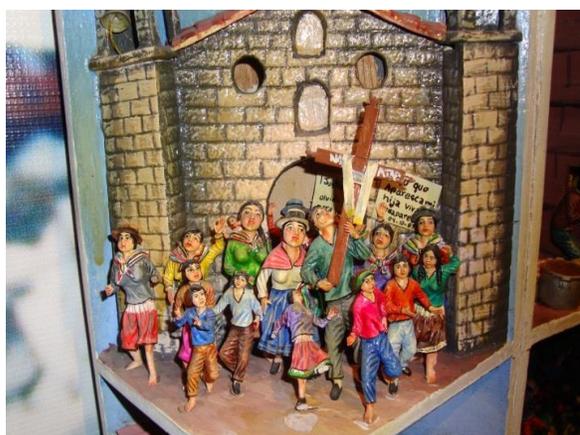
Imagen n° 45
Fotografías tomadas por la autora, 4 de diciembre de 2012, Ayacucho.



Imagen n° 46
Fotografías tomadas por la autora, 4 de diciembre de 2012, Ayacucho.



Imágenes n° 47 y 48
Fotografías tomadas por la autora, 4 de diciembre de 2012, Ayacucho.



Imágenes n° 49, 50 y 51
Fotografías tomadas por la autora, 4 de diciembre de 2012, Ayacucho.

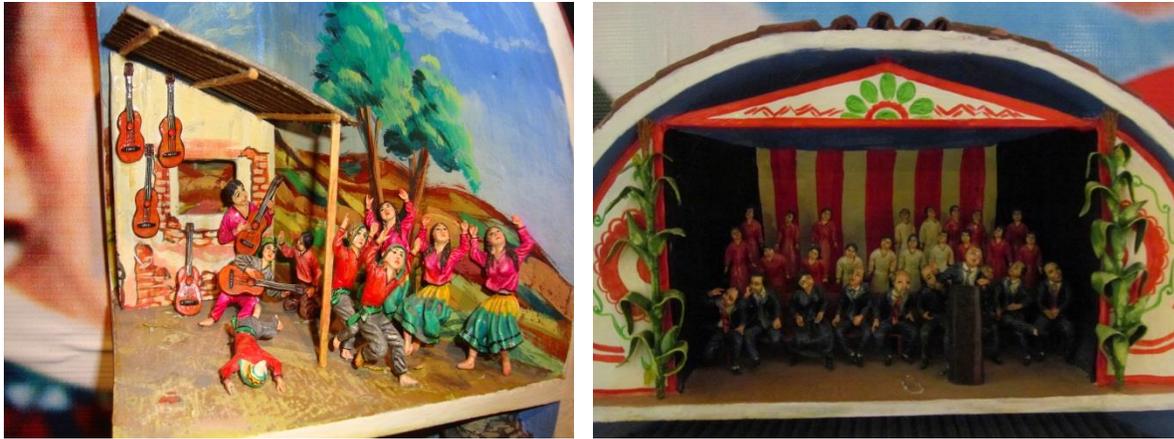


Imagen n° 52, 53 y 54
Fotografías tomadas por la autora, 4 de diciembre de 2012, Ayacucho.



Imágenes n° 55 y 56
Fotografía tomadas por la autora, 4 de diciembre de 2012, Ayacucho.



Imágenes n° 57, 58, 59 y 60
Fotografías tomadas por la autora, 4 de diciembre de 2012, Ayacucho.



Imágenes n° 61, 62
Fotografías tomadas por la autora, 4 de diciembre de 2012, Ayacucho.



Imágenes n° 63 y 64
Fotografías tomadas por la autora, 4 de diciembre de 2012, Ayacucho.



Imágenes n° 65 y 66
Fotografías tomada por la autora, 4 de diciembre de 2012, Ayacucho.



Imagen n° 67
Fotografía tomada por la autora, 4 de diciembre de 2012, Ayacucho.



Imagen n° 68
Fotografías tomada por la autora, 4 de diciembre de 2012, Ayacucho.



Imágenes n° 69, 70 y 71
Fotografías tomada por la autora, 4 de diciembre de 2012, Ayacucho.



Imágenes n° 72, 73 y 74
Fotografías tomadas por la autora, 4 de diciembre de 2012, Ayacucho.



Imágenes n° 75 y 76
Fotografías tomadas por la autora, 5 de diciembre de 2012, Huanta.



Imagen n° 77
Fotografía de Nancy Chapell, 1994
Fuente: Banco de Imágenes de la CVR



Imagen n°78
Fotografías Alejandro Coronado y de Archivo Revista Caretas
Fuente: Banco de Imágenes de la CVR



Imagen n° 79
Fotografía del Archivo diario La República
Fuente: Banco de Imágenes de la CVR



Imagen n° 80
Fotografía de Oscar Medrano, 1991
Fuente: Banco de Imágenes de la CVR



Imagen n° 81
Fotografía de Abilio Arroyo
Fuente: Banco de Imágenes de la CVR



Imagen n°82
Fotografía de Vera Lentz
Fuente: Banco de Imágenes de la CVR



Imagen n°83
Fotografía de Vera Lentz
Fuente: Banco de Imágenes de la CVR



Imagen n° 84
Fotografía tomada por la autora, 5 de diciembre de 2012, Huanta.

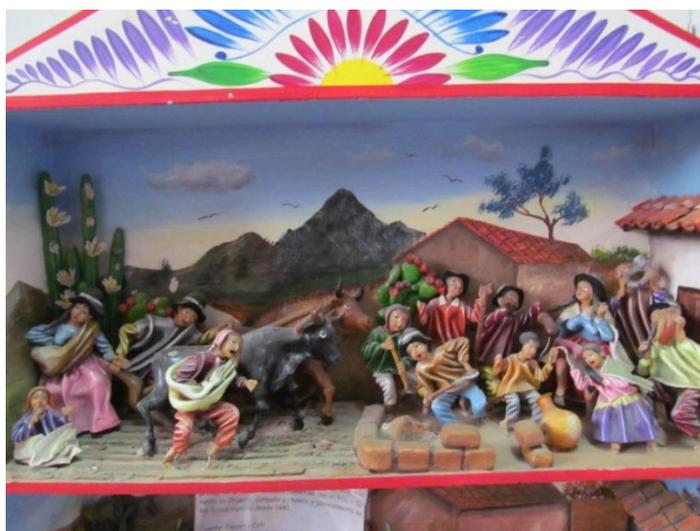


Imagen n° 85

Detalle del primer piso del retablo de María Quispe, retablo en exposición en la Casa de la Memoria *Yuyana Wasi* de Huanta

Fotografías tomadas por la autora, 5 de diciembre de 2012, Huanta.

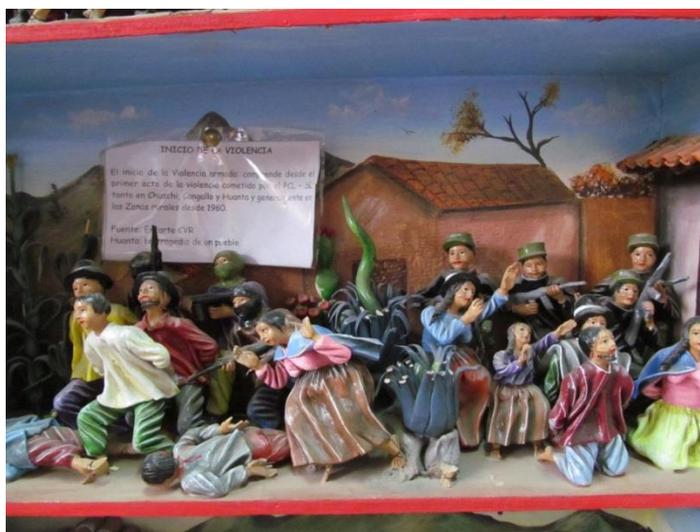


Imagen n° 86

Detalle del segundo piso del retablo de María Quispe, retablo en exposición en la Casa de la Memoria *Yuyana Wasi* de Huanta

Fotografías de Camila Sastre, 5 de diciembre de 2012, Huanta.



Imagen n° 87

Detalle del tercer piso del retablo de María Quispe, retablo en exposición en la Casa de la Memoria *Yuyana Wasi* de Huanta
Fotografías de Camila Sastre, 5 de diciembre de 2012, Huanta.



Imagen n° 88

Detalle del cuarto piso del retablo de María Quispe, retablo en exposición en la Casa de la Memoria *Yuyana Wasi* de Huanta
Fotografías de Camila Sastre, 5 de diciembre de 2012, Huanta.

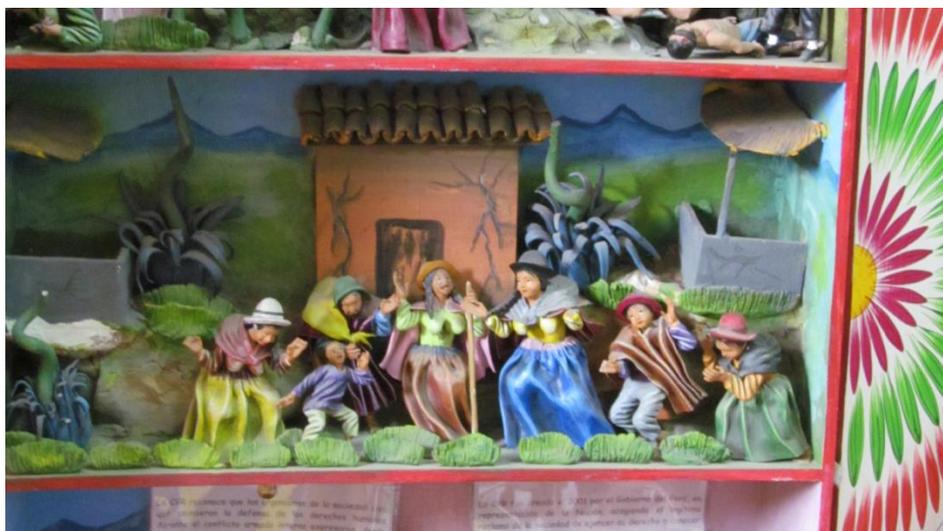


Imagen n° 89

Detalle del quinto piso del retablo de María Quispe, retablo en exposición en la Casa de la Memoria *Yuyana Wasi* de Huanta
Fotografías de Camila Sastre, 5 de diciembre de 2012, Huanta.

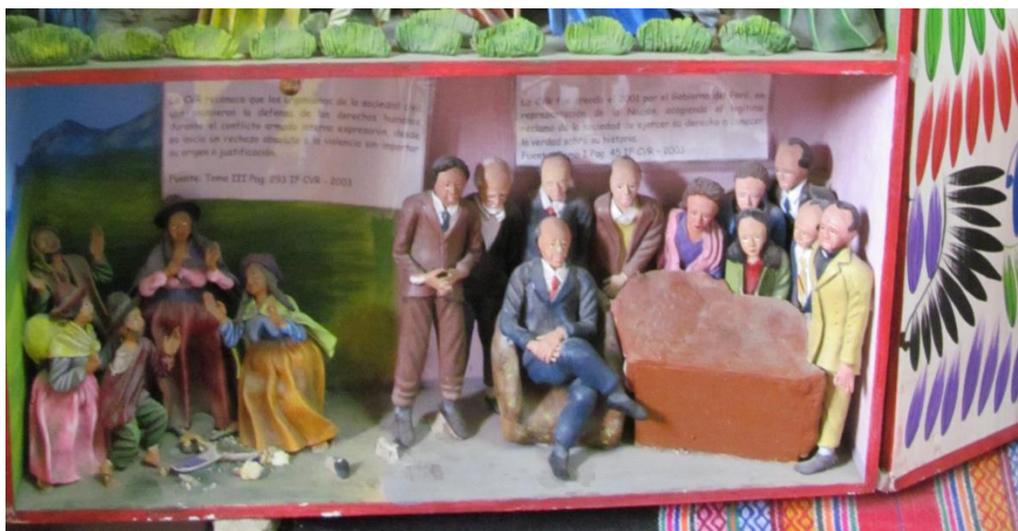


Imagen n° 90

Detalle del sexto piso del retablo de María Quispe, retablo en exposición en la Casa de la Memoria *Yuyana Wasi* de Huanta
Fotografías de Camila Sastre, 5 de diciembre de 2012, Huanta.



Imágenes n° 91, 92 y 93
Fotografía de Camila Sastre, 5 de diciembre de 2012, Huanta.



Imagen n° 94
Fotografía tomada por Camila Sastre, 5 de diciembre de 2012, Huanta.



Imágenes n° 95 y 96
Ilustración y fotografía (respectivamente) del proyecto Lugar de la Memoria
Fuente: Sitio web Barclay & Crousse



Imágenes n° 97 y 98
Ilustración y fotografía (respectivamente) del proyecto Lugar de la Memoria
Fuente: Sitio web Barclay & Crousse



Imágenes n° 99
Fotografías de la construcción del Lugar de la Memoria
Fuente: Sitio web Barclay & Crousse

BIBLIOGRAFÍA

Libros, capítulos de libros y artículos académicos:

- Agüero, José Carlos, Tamia Portugal y Sebastián Muñoz Najjar (2012). “Memoria y violencia política”. En Revista *Que Hacer*, n°185, enero-marzo. Pp. 60-69.
- Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas*. ED. Fondo de Cultura Económica, México.
- ANFASEP (2007). *¿Hasta cuándo tú silencio? Testimonios de dolor y coraje*. ED. ANFASEP, Ayacucho.
- Bal, Mieke (1999). “Introduction”. En: Bal, Mieke, Jonathan Crewe y Leo Spitzer (ed). *Acts of memory: cultural recall in the present*. ED. University Press of New England, United States of America. Pp. vii-xvii.
- Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. ED. Paidós, Barcelona.
- _____. (1989). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. ED. Paidós, España.
- Beceyro, Raúl (2003). *Ensayos sobre fotografía*. ED. Paidós, Buenos Aires.
- Benjamin, Walter (2010). *El narrador*. ED. Metales Pesados, Santiago.
- Borea, Guiliana (2006). “Museos y esfera pública: espacio, discursos y prácticas. Reflexiones en torno a la ciudad de Lima”. En: Cánepa, Gisela et María Eugenia Ulfe (2006). *Mirando al esfera pública desde la cultura en el Perú*. ED. CONCYTEC, Lima.
- Buntix, Gustavo (s.f.). “Sarita Iluminada: de ícono religioso a héroe cultural”. Disponible en: <<http://www.fas.harvard.edu/~icop/gustavobuntix.html>>
- Burt, Jo-Marie (2011). *Violencia y autoritarismo en el Perú: bajo la sombra de Sendero y la dictadura de Fujimori*. Editado por Asociación SER, EPAF, Instituto de Estudios Peruano (IEP), Lima.
- _____. (2010). “Los usos y abusos de la memoria de María Elena Moyano”. En: *Revista Contracorriente*, Vol 7, n°2, pp. 165-209.
- Cadena, Marisol de la (2004). *Indígenas Mestizos: Raza y Cultura en el Cusco*. ED. IEP, Lima.

Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003). *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Tomo I, VII, VIII y IX*. CVR, Lima.

Comisión de Entrega de la CVR (2008). *Hatun Willakuy*. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión e la Verdad y Reconciliación. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Contreras, Carlos et Marcos Cueto (2004). *Historia del Perú contemporáneo*. ED. IEP, Lima.

Cotler, Julio (2002). “Perú, 1960-1990”. En: Bethell, Leslie (ed.) *Historia de América Latina. Vol. 16: Los países andinos desde 1930*. ED. Cambridge University Press / Crítica, Barcelona. Pp. 59-104.

Cornejo Polar, Antonio (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. ED. Horizonte, Lima.

_____. (1978). “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural”. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 4, n°7/8. Pp. 7-21

Degregori Carlos Iván (2000). *La década de antigolpe. Auge y huida de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos*. ED. IEP, Lima.

_____. (2004). “Heridas abiertas, derechos esquivos: reflexiones sobre la Comisión de la Verdad y Reconciliación”. En: Belay, Raynald, Jorge Bracamonte, Carlos Iván Degregori y Jean Joinville Vacher (ed). *Memorias en conflicto. Aspectos de la violencia política contemporánea*. ED. Institut français d'études andines / Embajada de Francia en el Perú, Lima. Pp. 75-85.

_____. (2010). *El surgimiento de Sendero Luminoso. Ayacucho 1969-1979*. ED. IEP, Lima

_____. (2011). *Qué difícil es ser Dios*. ED. IEP, Lima.

Drinot, Paulo (2007). “El Ojo que Lloro. Las ontologías de la violencia y la opción por la memoria en el Perú”. En *Revista Hueso Húmero*, n°50. Pp. 53-74.

Flores Galindo, Alberto (1987). *Buscando un Inca*. ED. Instituto de Apoyo Agrario, Lima.

Gavilán, Lurgio (2012). *Memorias de un soldado desconocido: autobiografía y antropología de la violencia*. ED. IEP, Lima.

Halbwachs, Maurice (2004). *La memoria colectiva*. ED. Prensas Universitarias de Zaragoza, España.

Heilman, Jaymie Patricia (2010). *Before the Shining Path. Politics in rural Ayacucho, 1895-1980*. ED. Stanford University Press, California.

Hite, Katherine (2013). *Política y arte de la conmemoración. Memoriales en América Latina y España*. ED. Mandrágora, Santiago de Chile.

Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. ED. Siglo Veintiuno editores, Madrid.

López, Sinesio (1997). *Ciudadanos reales e imaginarios*. ED. Instituto de Diálogo y Propuestas, Lima.

Manrique, Nelson (2002). *El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú 1980-1996*. ED. Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima.

Miller, Toby y George Yúdice (2004). *Política cultural*. ED. Gedisa, Barcelona.

Milton, Cinthia y María Eugenia Ulfe (Invierno, 2010). “¿Y después de la verdad? El espacio público y las luchas por la memoria en el post CVR, Perú”. En: Revista *E-misférica*. Publicada por el Instituto Hemisférico de Performance y Política. Disponible en: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-72/miltonulfe>>

_____. (2011). “Promoting Perú. Tourism and post-conflict memory”. En: Bilbija, Ksenija et Leigh Payne (eds.). *Accounting for violence. Marketing memory in Latin America*. ED. Duke University Press, Durham and London.

Moraña, Mabel (2012). “El Ojo que Lloro: biopolítica, nudos de la memoria y arte público en el Perú de hoy”. En: *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, n°54, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe. Pp. 183-216.

Nora, Pierre (2009). *Pierre Nora en Les Lieux de memorié*. ED. LOM, Santiago.

Panfichi, Aldo y Cinthia Sanborn (noviembre 1995). “Democracia y neopopulismo en el Perú contemporáneo”. En *Revista Márgenes: encuentro y debate*, n°13-14. Pp. 43-67.

Poole, Deborah e Isaías Rojas (2012). “Fotografía y memoria en el Perú de la postguerra”. En: Gisela Cánepa (ed.). *Imaginación visual y cultura en el Perú*. ED. Fondo Editorial PUCP, Lima. Pp. 263- 303

Ramos, Ramón (1989). “Maurice Halbwachs y la memoria colectiva”. En *Revista de Occidente*, n° 100. Pp. 63-81.

Renique, José (2003). *La voluntad encarcelada: las 'luminosas trincheras de combate' de Sendero Luminoso del Perú*. ED. IEP, Lima.

Rojas, Rolando y Antonio Zapata. *¿Desiguales desde siempre? Miradas históricas sobre la desigualdad*. ED. IEP, Lima.

Said, Edward (2004). *Cultura e imperialismo*. ED. Anagrama, Barcelona.

Salazar, Claudia (2008). “Narrativa y memoria: la construcción del relato del horror en el Informe Final de la Comisión de la Verdad (Perú, 2003)”. En: *Especulo. Revista de estudios literarios*. Publicado por Universidad Complutense de Madrid, n°39. Disponible en: <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero39/coveperu.html>>

Sastre, Camila (2013). “Yuyarisun: reflexiones y análisis de testimonios de comuneros de Huancavélica”, en *Revista Istmo*, n°25-26. Disponible en: <http://istmo.denison.edu/n25-26/proyectos/13_sastre_camila_form.pdf>

Sontag, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. ED. Alfaguara, México.

Tamayo, Ana (2003). “ANFASEP y la lucha por la memoria de sus desaparecidos”. En: Jelin, Elizabeth y Carlos Iván Degregori (ed.). *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*. ED. IEP, Lima. pp. 95-134.

Theidon, Kimberly (2004). *Entre prójimos*. ED. IEP, Lima.

Ulfe, María Eugenia (2009). “Representaciones del (y lo) indígena en los retablos peruanos”. En: *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines*, n° 38 (2). Pp. 307-326.

_____ (septiembre- octubre 2009). “Tantas veces Lima. El Museo de la Memoria”. En *Revista Coyuntura*, año 5, n°26. Pp. 23-27.

_____ (2011). *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. ED. Fondo de Editorial de la Pontificia Universidad Católica de Perú, Lima.

_____ (2013) *¿Y después de la violencia que queda? víctimas, ciudadanos y reparaciones en el contexto post-CVR en el Perú*. ED. CLACSO, Buenos Aires.

Vich, Víctor (2001). “La literatura, la Comisión de la Verdad y el Museo de la Memoria”. En: *Revista Qué Hacer*, Publicado por DESCO, septiembre-octubre, n° 132, Lima.

_____. (2002). *El caníbal es el otro*. ED. IEP, Lima.

Youngers, Coletta (2003). *Violencia política y sociedad civil*. ED. IEP, Lima.

Zapata, Antonio (2010). *La Comisión de la Verdad y Reconciliación y los medios de comunicación en Ayacucho y Lima*. ED. IEP, Lima.

Zapata, Claudia (2008). “Edward Said y la otredad cultural”. En: *Revista Atenea*, n°498, pp. 55-73.

Columnas de opinión, documentos y fuentes de prensa:

Columnas de opinión:

Fowks, Jacqueline (2009). “AGP no leyó el informe de la CVR o miente a secas”. Publicado en Blog *Notas desde Lenovo*. <<http://notasdesdelenovo.wordpress.com/2009/03/02/agp-no-leyo-el-informe-de-la-cvr-o-miente-sonriendo/>>

Lerner, Salomón (2014). “Conmemoración: ¿el lugar de las víctimas?” Publicado en *Diario La República*. Ver: <<http://www.larepublica.pe/columnistas/desde-las-aulas/conmemoracion-el-lugar-de-las-victimas-08-06-2014>>

Soto, Heeder (2013). “El Lugar de la Memoria y las preguntas irresueltas”. Publicado en Blog *Heeder Soto. Antropología, Arte Visual y Activismo*. <<http://heedersoto.wordpress.com/2013/08/19/el-lugar-de-la-memoria-y-las-preguntas-irresueltas/>>

Tanaka, Martín (2012). “Memoria y MOVADef”. Publicado en *Diario La República*, edición del 29 de enero. Disponible en: <<http://www.larepublica.pe/columnistas/virtu-e-fortuna/memoria-y-movadef-29-01-2012>>

Vargas Llosa, Mario (2007). “El Ojo que Lloro”. Publicado en diario *El País*. <http://elpais.com/diario/2007/01/14/opinion/1168729205_850215.html>

Vargas Llosa, Mario (2009). “El Perú no necesita museos”. Publicado en diario *El País*. <http://elpais.com/diario/2009/03/08/opinion/1236466813_850215.html>

Documentos:

Bases concurso arquitectura para el Museo de la Memoria. Publicado en noviembre 2009

Comunicado sobre el rechazo de apoyo alemán a la construcción y mantenimiento del museo de la memoria” (marzo, 2009). Publicado en: <<http://derechoshumanos.pe/2009/03/importante-declaracion-por-el-museo-de-la-memoria-cuestiona-categoricamente-decision-del-gobierno-peruano/>>

Discurso inaugural de la muestra Yuyanapaq en la Casa Riva-Agüero en Chorrillos, 9 de agosto de 2003. Ver: <<http://cverdad.org.pe/apublicas/p-fotografico/discurso.php>>

Proyecto arquitectónico oficina de arquitectos Barclay & Crousse. Leído en: Plataforma Arquitectura. Ver: <<http://www.plataformaarquitectura.cl/2010/04/16/ganador-concurso-el-lugar-de-la-memoria/>>

Fuentes de prensa:

“Declaraciones de Ántero Flores Araóz: ‘Flores Araóz: Crear Museo de la Memoria no es prioridad para el Perú’”. Publicado en RRP Noticias, 26 de febrero de 2009. Ver: <http://www.rpp.com.pe/2009-02-26-flores-araoz%E2%80%9494crear-museo-de-la-memoria-no-es-prioridad-para-el-peru-noticia_166846.html>

“Declaraciones de Ántero Flores Araóz: ‘Flores Araóz: Crear Museo de la Memoria no es prioridad para el Perú’”. Publicado en RRP Noticias (video), 26 de febrero de 2009. Ver: <http://www.rpp.com.pe/2009-02-26-flores-araoz--crear-museo-de-la-memoria-no-es-prioridad-para-el-peru-noticia_166863.html>

“No construir el Museo de la Memoria es un pésimo ejemplo del Gobierno”. Publicado en *El Comercio*, 27 de febrero de 2009: <<http://elcomercio.pe/politica/gobierno/no-querer-construir-museo-memoria-pesimo-ejemplo-gobierno-noticia-252143>>

“Vargas Llosa asume Museo de la Memoria”. Publicado en *La República*, 01 de abril de 2009: <<http://www.larepublica.pe/01-04-2009/vargas-llosa-asume-museo-de-la-memoria>>

“El museo de la memoria incluirá todas las visiones del conflicto interno”. Publicado en *El Comercio*, 01 de abril de 2009: <http://elcomercio.pe/politica/gobierno/museo-memoria-incluire-todas-visiones-conflicto_1-noticia-267313>

“Ofrecen terreno a Museo de la Memoria”. Publicado en *La República*, 13 de abril de 2009: <<http://www.larepublica.pe/13-04-2009/ofrecen-terreno-museo-de-la-memoria>>

“Jesús María pide ser sede de Museo de la Memoria”. Publicado en *La República*, 10 de mayo de 2009: <<http://www.larepublica.pe/11-05-2009/jesus-maria-pide-ser-sede-de-museo-de-la-memoria>>

“Museo de la Memoria se construirá en Miraflores”. Publicado en *La República*, 29 de octubre de 2009: <<http://www.larepublica.pe/30-10-2009/museo-de-la-memoria-se-construira-en-miraflores>>

“Listo terreno para Museo de la Memoria”. Publicado en *La República*, 21 de noviembre de 2009: <<http://www.larepublica.pe/21-11-2009/listo-terreno-para-museo-de-la-memoria>>

“Comisión de alto nivel se reunirá con Vargas Llosa”, 7 de diciembre de 2009: <<http://www.larepublica.pe/07-12-2009/comision-de-alto-nivel-se-reunira-con-vargas-llosa>>

“De Szyszlo no continuaría en la Comisión del Lugar de la Memoria”. Publicado en *El Comercio*, 10 de octubre de 2011: <<http://elcomercio.pe/politica/gobierno/szyszlo-no-continuaría-comision-lugar-memoria-noticia-1315713>>

“Cancillería evaluará a comisión del Lugar de la Memoria”. Publicado en *El Comercio*, 14 de octubre de 2011: <http://elcomercio.pe/politica/gobierno/cancilleria-evaluara-comision-lugar-memoria_1-noticia-1317666>

“Diego García Sayán presidirá Comisión de Alto Nivel para el Lugar de la Memoria” Publicado en *La República*, 23 de diciembre de 2011: <<http://www.larepublica.pe/23-12-2011/garcia-sayan-jefatura-comision-de-alto-nivel-para-el-lugar-de-la-memoria>>

“Se hicieron oficiales los cambios en el Lugar de la Memoria”. Publicado en *El Comercio*, 26 de diciembre de 2011: <<http://elcomercio.pe/politica/gobierno/se-hicieron-oficiales-cambios-lugar-memoria-noticia-1353443>>

“Oficializan denominación de 'Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social’”. Publicado en *La República*, 27 de diciembre de 2011: <<http://www.larepublica.pe/27-12-2011/oficializan-denominacion-de-lugar-de-la-memoria-la-tolerancia-y-la-inclusion-social>>

“Roca Rey presenta su guión del Lugar de la Memoria”. Publicado en *LaMula*, 28 de diciembre de 2011: <<https://redaccion.lamula.pe/2011/12/28/roca-rey-presenta-su-guion-del-lugar-de-la-memoria/clauidiapollo/>>

“Diego García Sayán sobre Lugar de la Memoria: ‘Se recogerá el sentir de todos’”. Publicado en *La República*, 29 de julio de 2013: <<http://www.larepublica.pe/29-07-2013/diego-garcia-sayan-sobre-lugar-de-la-memoria-se-recogera-el-sentir-de-todos>>

“Denise Ledgard, ‘Tenemos que despojarnos un poco de la armadura de la CVR y mirar hacia el futuro’”. Publicado en Revista *Ideele*, 23 octubre de 2013:

<<http://www.revistaideele.com/ideele/content/denise-ledgard-%E2%80%9Ctenemos-que-despojarnos-un-poco-de-la-armadura-de-la-cvr-y-mirar-hacia-el>>

Muestra fotográfica “Yuyanapaq, para recordar” será exhibida hasta el 2026 en el Museo de la Nación. Publicado en el Portal de Noticias de la Defensoría del Pueblo, 10 de diciembre 2013. Ver: <<http://www.defensoria.gob.pe/portal-noticias.php?n=11126>>

“Muestra fotográfica Yuyanapaq, para recordar se exhibirá hasta el 2026 en el Ministerio de Cultura”. Publicado Noticias de la sección de Comunicación e Imagen del Ministerio de Cultura del Perú, 10 de diciembre de 2013: <<http://www.cultura.gob.pe/es/comunicacion/noticia/muestra-fotografica-yuyanapaq-para-recordar-se-exhibira-hasta-el-2026-en-el>>

“Gobierno Regional de Junín inaugura en Huancayo Museo de la Memoria regional”. Publicado en *Agencia Peruana de Noticias Andina* 3 de junio de 2014: <<http://www.andina.com.pe/agencia/noticia-gobierno-regional-junin-inaugura-huancayo-museo-de-memoria-regional-508616.aspx>>

“Perú ajusta cuentas con su pasado con el Lugar de la Memoria”. Publicado en *El País* 5 de junio de 2014: <http://internacional.elpais.com/internacional/2014/06/05/actualidad/1401975407_788874.html>

Entrevista de Patricia del Río a Denisse Ledgard, realizada el 5 de junio de 2014 (video). Ver: <<http://puntoedu.pucp.edu.pe/videos/patricia-del-rio-entrevista-a-denisse-ledgard-sobre-el-lugar-de-la-memoria/>>

Entrevistas realizadas por la autora:

Conversaciones con Sofía Macher. Realizada el 18 de diciembre de 2012, Lima

Conversaciones con Victor Vich. Realizada el 14 de noviembre de 2012, Lima.

Conversaciones con Pedro Alayza. Realizada el 11 de diciembre de 2012, Lima.

Conversaciones con Javier Sota. Realizada el 22 de noviembre de 2012, Lima.

Conversaciones con Mayu Mohanna. Realizada el 27 de noviembre de 2012, Lima.

Conversaciones con Nancy Chapell. Realizada el 15 de diciembre de 2012, Lima.

Conversaciones con Javier Torres. Realizada el 15 y 20 de noviembre de 2012, Lima.

Conversaciones con Ponciano del Pino. Realizada el 28 de diciembre de 2012, Lima.

Conversaciones con Edith del Pino. Realizada el 4 de diciembre de 2012, Ayacucho.

Conversaciones con Yuber Alarcón. Realizada el 6 de diciembre de 2012, Ayacucho.

Conversaciones con Jeffrey Gamarra. Realizada el 5 de diciembre de 2012, Ayacucho.

Conversaciones con Nelson Pereyra. Realizada el 3 de diciembre de 2012, Ayacucho.

Conversaciones con Fernando Carvallo. Realizada el 26 y 30 de noviembre de 2012, Lima.

Conversaciones con Andrea Aliaga. Realizada el 21 de noviembre de 2012, Lima.

Conversaciones con Raúl Castro. Realizada el 28 de noviembre y 18 de diciembre de 2012, Lima.

Conversaciones con Lika Mutal. Realizada el 29 de noviembre de 2012, Lima. Conversación inconclusa.

Conversación con Rosario Narváez. Realizada el 11 de diciembre de 2012, Lima.

Visita guiada museo ANFASEP. Grabación realizada el 04 de diciembre de 2012, Ayacucho.

Visita guiada Casas de la Memoria *Yuyana Wasi*. Grabación realizada el 06 de diciembre de 2012, Huanta.