



Museos, arte y memoria en el Perú: entre la controversia y la reparación simbólica

Adriana Arista Zerga*

Carolina Garay Doig**

Abstract

When museums and art join to the memory linked to a violent conflict, they are constituted in controversial spaces, exposed to the prevalence of various memories and discourses that seek to legitimize or delegitimize them. In this work we will focus on the Peruvian case, shown through artistic experiences and musealization, how art and museography can go beyond this controversial character, opening a path towards symbolic reparations and dignification of the victims and their families.

Keywords

museums of memory, art, objects of memory, symbolic reparation, forced disappearance.

Resumen

Cuando los museos y el arte se unen a la memoria vinculada a un conflicto violento se constituyen en espacios controversiales, expuestos a la prevalencia de diversas memorias y discursos que buscan legitimarlos o deslegitimarlos. En el presente trabajo nos centraremos en el caso peruano, mostrando a través de experiencias artísticas y de musealización, cómo el arte y la museografía pueden traspasar ese carácter controvertido, abriéndose paso como un camino hacia las reparaciones simbólicas y de dignificación de las víctimas y sus familias.

Palabras clave:

museos de la memoria, arte, objetos del recuerdo, reparación simbólica, desaparición forzada.

* Doctora en Antropología Cultural y Social. Profesora asociada al Department of Modern Languages and Cultures/School of Cultures, Languages and Area Studies/Faculty of Arts, University of Nottingham. Correo electrónico: adriana.arista-zerga@nottingham.ac.uk

** Estudiante doctoral en Antropología de las Américas de la Universidad de Bonn. Correo electrónico: c.garaydoig@gmail.com

Introducción

En este artículo analizamos la relación que se entreteje entre arte-museo y memoria vinculada al periodo de violencia en el Perú (1980–2000), iniciado por el grupo subversivo Sendero Luminoso. Para ello, demostramos la gran controversia y conflictividad que se origina en sociedades posconflicto —como la peruana— cuando se utiliza el arte o se musealizan hechos, historias, memorias, objetos, que forman parte de experiencias vinculadas a esos pasados violentos y traumáticos. Al mismo tiempo, evidenciamos cómo el arte y la museografía trascienden su carácter controvertido y se abren como un camino hacia las reparaciones simbólicas a las víctimas.

Los veinte años de violencia de nuestro pasado reciente se erigen como “el episodio de violencia más intenso, más extenso y más prolongado de toda la historia de la República [...], que reveló brechas y desencuentros profundos y dolorosos en la sociedad peruana” (CVR 2004: 433). De acuerdo a la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), el grupo subversivo Sendero Luminoso se constituyó en el principal responsable de las graves violaciones a los derechos humanos y, en segundo lugar, aparecen las fuerzas del orden. Esta tragedia significó un número impresionante de víctimas mortales y personas desaparecidas, calculada en 69.280; de las cuales el 75 % tenía como lengua materna el quechua y otras lenguas nativas, y donde más del 40 % de las muertes y desapariciones sucedieron en el departamento andino de Ayacucho (2004: 433–435). Sin duda, este pasado conflictivo sigue dividiendo a la sociedad peruana. El infundir miedo al regreso del “terrorismo y del terrorista” es un arma potente que se utiliza cuando hay voces en contra de la “verdad oficial”, representada especialmente en el Informe Final de la CVR y en museos nacionales.

Tras el trabajo de la CVR, representaciones artísticas y culturales forman parte de las políticas públicas de reparaciones simbólicas para las víctimas y, al mismo tiempo, representan las voces y el trabajo individual o colectivo de los artistas. Como parte de las políticas de reparación simbólica, algunos lugares conmemorativos —por ejemplo, los Santuarios Ecológicos de la Memoria¹— se han puesto en marcha en Ayacucho, pero no han logrado provocar el suficiente interés más allá de las poblaciones y autoridades locales. En contraste, otras representaciones artísticas captaron la atención al considerarlas voces en contra de las diversas “verdades” que ponen nuevamente en el ojo público las consecuencias del periodo de violencia en la cultura y el arte peruanos.

Nuestro trabajo documenta algunas experiencias vinculadas a expresiones artísticas de la memoria y la violencia, que provocaron insólitas y polémicas reacciones: el arte de

¹ Estos espacios son parte del Programa de Reparaciones Simbólicas de la Comisión Multisectorial de Alto Nivel-CMAN, que considera de importancia la revalorización de sitios de memoria local. Para mayor referencia ver: Arista Zerga, A. Memoria y Patrimonio cultural: los Santuarios Ecológicos de la Memoria. Plataforma Virtual Pólemos. Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://polemos.pe/patrimonio-cultural-memoria-proposito-los-santuarios-ecologicos-la-memoria/>

Sarhua a través de la colección Piraq Causa, la exposición Resistencia Visual 1992 y el Lugar de la Memoria, la tolerancia y la inclusión social-LUM. Para ello, hemos considerado pertinente usar fuentes periodísticas que dan cuenta de la polémica pública que nos interesa resaltar. Seguidamente, relatamos el proceso de musealización del espacio dedicado a los desaparecidos² durante el periodo de violencia dentro del LUM y las propuestas artísticas que se han constituido en experiencias simbólicas de reparación. Para este último propósito, entre agosto y setiembre de 2020, hemos realizado entrevistas por Zoom a Indhira Landa y Diana Liz Trigueros, especialista del área de Museografía y coordinadora del área de Reconocimiento y Dignificación del LUM, respectivamente. Asimismo, hemos entrevistado a la artista Natalia Iguñiz, miembro del Comité Curatorial de la Muestra Permanente del LUM entre 2014 y 2015 y al artista gráfico Fernando Prieto; a Jesús Cossio, dibujante del proyecto Retratos para la Asociación Hijos de Accomarca; a Luyeva Yangali, presidenta de la Asociación Nacional de Familiares de Asesinados, Desaparecidos, Ejecutados Extrajudicialmente, Desplazados y Torturados (ANFADET-Casos CIDH); y, por último, a Jairo Rivas director de Registro e Investigación Forense, en la Dirección General de Búsqueda de Personas Desaparecidas del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. Al final, teniendo en cuenta estudios vinculados a la memoria y al arte en los espacios museográficos, proponemos un análisis de la relación entre arte-museo y memoria, con la finalidad de mostrar cómo esa relación controvertida, se puede transformar en un camino de reconocimiento y dignificación a las víctimas.³

El arte, los museos y la memoria en el ojo de la tormenta

La idea de los museos como espacios que solo muestran obras de arte u objetos con valor arqueológico, enmarcados en etapas de la historia o de localizaciones geográficas, ha ido cambiando, de la misma forma que ha cambiado la concepción del patrimonio cultural y de los bienes culturales, que, de ser vistos como elementos estáticos, se les observa y estudia hoy en toda su complejidad, en tanto ese dinamismo se ve incrementado por la función social que cumplen en la sociedad. Los bienes culturales y los lugares que los acogen tienen un impacto directo en los individuos, que no solo tienen el derecho de disfrutar del arte, la historia, la cultura, sino también de poder ser parte de todo el entramado en el que estos bienes se desenvuelven, configurándose como una forma de ejercicio de la ciudadanía cultural (Arista 2016).

² La categoría desaparecidos incluye a víctimas hombres y víctimas mujeres.

³ Este trabajo conjunto forma parte de proyectos individuales de cada una de las autoras. El tema de los desaparecidos y memoria es trabajado por Carolina Garay Doig como parte de su tesis Doctoral *Tras las desapariciones: reunificando familias, develando memorias* y el tema del arte, el patrimonio cultural y memoria, ha sido trabajado por Adriana Arista Zerga en algunos textos publicados, pero principalmente en un ensayo post doctoral (Universidad de Nottingham), que está en etapa de revisión. Consideramos que esta visión conjunta, de perspectivas diferentes de trabajo sobre memoria, son en sí un aporte que esperamos pueda enriquecer el debate y el interés por el tema.

La noción de arte es amplia y compleja, por lo que, para el objetivo del presente trabajo, donde observamos y analizamos expresiones artísticas de diversa índole, seguiremos lo planteado por Cynthia Milton, quien propone una concepción amplia de lo que es el arte; son todas las “prácticas culturales de representación estética” (2018: párr. 26). Esta concepción busca superar el ámbito de construir y perpetuar jerarquías injustas acerca del arte, por lo que, para Milton, este incluye: artesanías, arte popular, entre otras manifestaciones artísticas. Lo importante es que el arte tiene una capacidad extraordinaria para dar cuenta y hacer comprensible las atrocidades cometidas por la humanidad. Así, el arte es capaz de “representar y darle alguna expresión a los pasados vergonzosos y horribles” (Milton 2018: párr. 3), que es lo que observaremos en los puntos dedicados a las expresiones artísticas y en nuestro análisis final.

En el caso de los museos, podemos señalar que el Consejo Internacional de Museos (ICOM, por sus siglas en inglés) viene promoviendo un proceso de creación de un nuevo concepto de museos que incluye términos como diálogo crítico, conflictos, memorias diversas, igualdad de derechos, entre otros (ICOM 2007). Un nuevo concepto que aún no alcanza un consenso, pero que da una idea general de la función actual que tienen los museos dentro de la sociedad. Dentro de los miembros de este Consejo, se encuentra el Comité Internacional para Museos en Memoria de las Víctimas de Crímenes Públicos o ICMEMO, creado en el 2001 y que tiene como objetivo principal “mantener el deber de la memoria y promover la colaboración cultural dándole más importancia a la enseñanza y poniendo los conocimientos al servicio de la paz, lo que también es una de las prioridades de la UNESCO” (ICMEMO). Este Comité ha elaborado la Carta Internacional de Museos Conmemorativos (ICMEMO 2011) en la que desarrollan diez principios generales para este tipo de museos, en los que se condensan algunas ideas para hacer frente a la problemática que enfrentan estos espacios de recuerdo.

La Carta señala que es importante comprender que hay diversas experiencias y que estas deben además coexistir con diversas necesidades de conmemorar, por lo que las iniciativas deben ser descentralizadas, resaltando la necesidad de un conjunto de valores positivos, en los que además se deben integrar a las minorías asegurando una independencia de las directivas políticas. En los principios se resaltan también la obligación en educación humanista y cívica, decisiones que deben formar parte de una discusión que incluya sobrevivientes, académicos, educadores, grupos de poder/presión y grupos sociales comprometidos, buscando así la empatía con las víctimas, pero también abordando la perspectiva de los autores de los crímenes, sin demonizar a la persona, sino que su ideología debe ser utilizada para explicar sus acciones. Finalmente, se resalta la necesidad de orientar sus presentaciones hacia las interpretaciones actuales del pasado (ICMEMO 2011).

Estos principios resumen aspectos que surgen en el caso de la memoria, los museos y el arte y nos sirven como marco para presentar algunos ejemplos de esta problemática, y de cómo muchas expresiones artísticas o espacios museográficos están siempre en el

ojo público. Para comenzar, nos enfocaremos en el LUM y algunos hechos vinculados a su exposición permanente y algunas muestras itinerantes, como es el caso Resistencia Visual 1992, y terminaremos con una reseña de la colección de Tablas de Sarhua denominada Piraq Causa.

Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social

El Lugar de Memoria, cuyo nombre se amplió en el 2011 a Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM), es un proyecto museográfico que surgió en el 2009 con el propósito de recordar la experiencia de la violencia que aconteció en el país entre 1980 y 2000. Esta propuesta museográfica surgió por iniciativa del gobierno de Alemania en el 2008, que donó el dinero para financiar este proyecto. Como todo museo de la memoria se gestó y nació con el sello de la controversia. En su corta existencia, este proyecto ha despertado mucha resistencia. En un principio, por parte del gobierno aprista de Alan García, quien rechazó la donación extranjera, y luego por parte de diversos sectores y personajes políticos, civiles y militares del país. A pesar de ello, se concretó su edificación en un terreno donado por la Municipalidad del distrito de Miraflores (Lima) —en medio de las críticas, por ser un distrito percibido elitista y lejano culturalmente para la mayoría de las víctimas— y, a pesar de los esfuerzos por dilatar su inauguración, esta se realizó en diciembre del 2015. En el año 2018, el Ministerio de Cultura mediante Resolución Ministerial N° 304-2018-2018-MC, incorpora al LUM al Sistema Nacional de Museos del Estado, dentro de la categoría Lugares de la Memoria (LUM 2018).

El LUM se presenta a sí mismo como la primera iniciativa del Estado en construir un espacio que promueve la memoria de la violencia para dignificar a las víctimas y para hacerle frente a la intolerancia. En tal sentido, el LUM se enmarca dentro de las iniciativas que buscan, por un lado, que estos trágicos hechos no vuelvan a repetirse y, por otro lado, que sirvan para la reflexión y la formación de una ciudadanía preparada para rechazar la exclusión, la discriminación y la intolerancia, que fueron las causas estructurales —y aún vigentes— del origen de la violencia en el Perú (García-Sayán 2014: 7). Sin embargo, no solo antes, sino tras su inauguración, han acontecido diversos episodios que han creado inestabilidad para su funcionamiento y continuidad, cuestionándose incluso su legitimidad (El Comercio 2018).

Desde su inauguración, este espacio ha recibido críticas que arremeten contra la exposición permanente o cualquier actividad que se perciba que va en “contra de” la idea de la lucha contra el terrorismo instaurada por el gobierno de Alberto Fujimori, y esa idea en contra generalmente se asocia al estar “a favor de” el accionar terrorista; críticas y controversias que han llegado incluso hasta los niveles más altos del gobierno, como es el Congreso de la República y el Ministerio de Cultura del Perú.

Una de las más sorprendentes fue la visita, a finales del 2018, del parlamentario Edwin Donayre,⁴ ex general del Ejército Peruano, quien, disfrazado como víctima del conflicto armado de Colombia, y pretendiendo ser mudo, asistió acompañado por una persona que se presentó como familiar de una víctima de los militares durante el periodo de violencia en el Perú. Como protocolo, cuando una víctima visita el LUM hay alguien que acompaña a la víctima o al grupo, sin ninguna pauta, porque la víctima marca la ruta. Ese día, la especialista en estrategias educativas acompañó al grupo durante tres horas, cuando una guía de visitas usualmente dura alrededor de una hora y veinte minutos. Toda la visita fue grabada, y la guía fue presionada para hablar de las malas acciones de los militares, y para dar algunas opiniones sobre la liberación de Alberto Fujimori y la posibilidad de una amnistía para Abimael Guzmán, el máximo líder de del grupo subversivo Sendero Luminoso (Castro 2018).

Lo que siguió fue una alteración del vídeo con la finalidad de acusar al LUM y a la guía de tener una estrecha relación con el grupo subversivo Sendero Luminoso. Debido a esta acusación la trabajadora fue retirada del LUM y acusada en diversos medios de comunicación de hacer apología al terrorismo. Como consecuencia, la ministra de Cultura tuvo que dar explicaciones a la Comisión de Cultura del Congreso del Perú, situaciones que demuestran la fragilidad de la institución. Paradójicamente, el número de visitantes al LUM se duplicó en esa semana, a tal punto que amplió sus días de visitas (Portal Lucidez 2018). El *hashtag* #graciasgeneralardonayre fue tendencia en Twitter, llamando así al general Donayre como el mejor *influencer* que se haya podido tener.

Resistencia Visual 1992

En agosto de 2017 se presentó en la sala de exposiciones temporales del LUM el trabajo colaborativo de treinta y seis artistas llamado Resistencia Visual 1992. Esta exposición incluyó diferentes objetos relacionados con ese año como imágenes, revistas, vídeos, etc., presentados como una serie de carteles utilizando la técnica del grabado en serigrafía en forma de afiches.

El año 1992 fue decisivo para la historia reciente del Perú, puesto que se produjeron una serie de acontecimientos que marcaron radicalmente lo que sería nuestra manera de relacionarnos social, emocional y políticamente con nuestro país. Los hechos más importantes fueron: el asesinato de líderes sociales como María Elena Moyano y sindicales como Pedro Huilca, el ataque terrorista en la calle Tarata en el corazón de Miraflores-Lima, la desaparición de nueve estudiantes y un profesor de la Universidad Enrique Guzmán y Valle, conocida como La Cantuta, la captura del líder senderista Abimael Guzmán y una de las primeras marchas masivas por la paz en los distritos de Miraflores

⁴ Actualmente Edwin Donayre se encuentra encarcelado por la supuesta comisión del delito de robo y comercialización de combustible asignado a la Primera Brigada de las Fuerzas Especiales del Ejército y la Región Militar Sur.

y Villa el Salvador, además del autogolpe del 5 de abril que dio inicio al régimen autoritario de Alberto Fujimori.

Precisamente, la exposición mostraba diferentes ángulos, hitos, casos y personajes emblemáticos de 1992 para entenderlos en el presente. Esta exposición fue considerada incómoda por algunas personas que asistieron a la inauguración, quienes a través de Twitter solicitaron al parlamentario Francesco Petrozzi —quien era parte del grupo político Fuerza Popular liderado por Keiko Fujimori, hija del expresidente Alberto Fujimori— que interviniera. Salvador del Solar, ministro de cultura, apoyó la queja, señalando que la impresión que tenía, y compartía con otros, era que más allá de la calidad artística de los carteles, estos daban una sensación general de sesgo que no corresponde a la idea de un lugar como el LUM. La decisión final fue pedir a su director, el sociólogo Guillermo Nugent, que hiciera algunos cambios en la exposición y, finalmente, se le pidió su renuncia. No fue una censura propiamente dicha, porque la exposición continuó hasta el final de lo convenido, pero la salida del director debido a la presión mediática y política fue evidente.⁵

Arte de Sarhua: Colección Piraq Causa (¿Quién es el responsable?)

El pueblo de San Juan de Sarhua se encuentra en Ayacucho, el departamento donde el grupo subversivo Sendero Luminoso inició su denominada “lucha armada”, pero también el lugar que fue más afectado por la violencia y que dejó la mayor cantidad de víctimas. Los pobladores de Sarhua son conocidos por sus dotes artísticas; el pintado de tablas y otros materiales se han convertido en una de las expresiones culturales más importantes del Perú.

Las tablas de Sarhua (Figura 1) son piezas multiformes de madera que llevan en uno de sus lados superficiales dos tipos de elementos: en primer término, resaltan dibujos pintados de personajes, animales, plantas, objetos, escenas u otros diseños, y, en segundo término, aparecen textos escritos en castellano y/o quechua.

Como se señala en el prólogo del libro de Moisés Lemlij y Luis Millones:

Las Tablas de Sarhua son una de las pocas manifestaciones pictóricas de la cultura indígena peruana contemporánea, que combina el conocimiento precolombino con técnicas europeas que alcanzaron los Andes como parte de la evangelización. Mues-

⁵ Para más detalles sobre este caso ver: *Prácticas vigilantes en el arte institucional: un análisis de la censura y su impacto en la articulación de la escena artística local*. Medina Siancas, Karin Azucena Vásquez Quiñonez, Miguel Ángel. 2020, Pp. 25–27.

⁶Fotografías proporcionadas por Valeriana Evanan de la Asociación de Artistas Populares de Sarhua ADASP.



Figura 1. Tablas de Sarhua. Asociación de Artistas Populares de Sarhua⁶.

tran diferentes imágenes de la vida cotidiana y de las actividades, pero durante el conflicto y después, muestran la experiencia de las personas en medio de la violencia, y explican a través de las pinturas las diferentes etapas del conflicto armado en su comunidad, la forma en que lo vieron, pero lo más importante, la forma en que lo sintieron (2004: 1).

En el 2017, la Asociación estadounidense Con/Vida Popular Arts of the Americas, donó al Museo de Arte de Lima (MALI) una serie de treinta y un tablas de Sarhua denominada Piraq Causa ¿Quién es el responsable? Estas tablas fueron elaboradas por la Asociación de Artistas Populares de Sarhua que se encuentra en Chorrillos-Lima, lugar en el que se asentaron antes y durante la etapa de violencia y después del desplazamiento forzado del que fueron objeto muchos de estos artistas.

Como ya hemos señalado, Ayacucho fue uno de los principales departamentos afectados por la violencia iniciada por el grupo subversivo Sendero Luminoso (Figura 2), lo que significó también la respuesta de las Fuerzas Armadas peruanas. Así, esta colección muestra escenas de esta etapa, principalmente de la década de los ochenta y mediados de los noventa, donde se ponen en relieve los ataques sufridos por la comunidad tanto por el accionar subversivo, como por la respuesta de las fuerzas del orden, pero también mostrando escenas de resistencia y la búsqueda de un nuevo futuro en la capital (Figura 3).



Figura 2. Tabla Onqoy Puchukay de la Colección Pirqa Causa (Asociación de Artistas Populares de Sarhua-Museo de Arte de Lima).

Al llegar las tablas al Perú, en octubre de 2017, el Ministerio Público y la Dirección Nacional contra el Terrorismo confiscaron algunas de ellas, además de un retablo, porque estaban bajo sospecha de incitación o apología al terrorismo. El ataque comenzó tan pronto como la noticia llegó a los medios de comunicación. Natalia Magluf, quien en ese momento era directora del MALI, negó la acusación, explicando la importancia de la serie para la colección de arte peruano contemporáneo. Preciso que cada pieza contiene una inscripción que explica, sin ambigüedad, cuál es el significado específico de cada escena. Los textos son explícitos y contundentes en su rechazo a las acciones de Sendero Luminoso, por lo tanto, no hay lugar para una lectura de disculpas al terrorismo o incitación (Planas 2018). Magluf fue atacada en las redes sociales, con diferentes imágenes que fueron alteradas tratando de relacionarla con Sendero Luminoso, con fotos falsas de Abimael Guzmán y con la hoz y el martillo, símbolo utilizado por Sendero Luminoso. El ataque contra los artistas no tardó en aparecer, se destacó su origen “ayacuchano” que por años ha sido sinónimo de “terroristas” (Hurtado 2018).

Los artistas pidieron una rectificación inmediata. Ellos fueron representados por Primitivo Evanán, uno de los tablistas más importantes de Sarhua, quien ha recibido premios como las Palmas Artísticas en el grado de Gran Maestro y el Premio Nacional Amauta



Figura 3. Tabla Aqta Llaqta Puchukay (Éxodo) de la Colección Piraq Causa (Asociación de Artistas Populares de Sarhua ADASP-Museo de Arte de Lima).

de la Artesanía Peruana. El MALI y el ministro de cultura apoyaron a los artistas y su arte. Se destacó la importancia de su trabajo a través de los años y se consideró sus expresiones artísticas como una forma de rechazo al terrorismo.

En enero de 2018, las tablas fueron devueltas al MALI y forman parte de la colección del museo, pero aún no están en exhibición.⁷ Esta exposición mediática fue de alguna manera positiva. El público conoció aún más el arte de Sarhua y en octubre de 2018 mediante RVM 197-2018-VMPCIC-MC el Ministerio de Cultura del Perú declara patrimonio cultural de la Nación a la Pintura tradicional de Sarhua o Tablas de Sarhua:

por ser producida y salvaguardada por sus portadores, constituyendo una herencia importante de sus antepasados que, desde tiempos prehispánicos, es considerada una vía de comunicación, así como el medio clave para generar directrices que organicen la vida social del pueblo; porque promueve la manifestación de la creatividad andina y la conservación de la memoria familiar y colectiva, reproduciendo un mo-

⁷ Museo de Arte de Lima. http://mail.mali.pe/not_detalle.php?id=576&p=ant&anio=2018. En este enlace, también se puede tener acceso al PDF con las imágenes de las tablas de la colección Piraq Causa.

do particular de representación de los mundos interiores y exteriores de Sarhua, aquellos que incorporan visiones sobre ellos mismos pero también sobre los otros; porque representa un elemento cultural genuino del pueblo, aquel que da sustento a la especificidad de la cultura e historias sarhuinas (Ministerio de Cultura 2018).

Estos hechos ilustran que el museo —en este caso el LUM y el MALI— es un espacio importante para representar y acoger las memorias de la violencia, pues se erige como una propuesta de reparación simbólica para las víctimas. En tal sentido, se precisa de reacciones y gestos políticos acertados a fin de que las luchas por justicia y reparación no se vean soslayadas por polémicas como las descritas.

Como hemos podido observar, las controversias generadas por el arte de Sarhua, la muestra Resistencia Visual 1992 y la exposición permanente del LUM, son casos que ilustran nítidamente como el arte vinculado a la memoria de la violencia ha sido constantemente cuestionado en los últimos años. Estas expresiones artísticas se enmarcan en lo que Cynthia Milton denomina arte de protesta y arte de la conmemoración: “El arte que protesta contra los regímenes autoritarios y la violencia le ha abierto el camino a un arte conmemorativo [que evoca a las víctimas]” (Milton 2018: párr. 4). Y que en el caso peruano uno le ha abierto paso al otro en el proceso de transición democrática, que se inicia tras el régimen autoritario de Alberto Fujimori (1992–2000).

Así, teniendo como base este entramado artístico, en las siguientes páginas nos centraremos en el espacio de los Desaparecidos del LUM y en algunas iniciativas artísticas de conmemoración y dignificación que incluyen objetos que, quizás, no tienen per sé un valor estético o cultural en el sentido estricto, pero que sí tienen un carácter simbólico muy importante.

El proceso de musealización de los desaparecidos en el LUM

Al recorrer el LUM un único espacio irrumpe forzosamente el paso del visitante: el espacio de los Desaparecidos. Desde el suelo emerge una gran estructura —conocida coloquialmente como “el cubo”— que nos recuerda que los desaparecidos de la violencia son parte de nuestro presente. Y es que, tras casi cuarenta años, la búsqueda de los seres queridos ausentes sigue marcando las historias de las familias peruanas. En ese mismo ambiente cuelga una bellísima arpillera elaborada artesanalmente con retazos de telas (Figura 4). Sus imágenes bordadas nos ilustran la vida cotidiana y la violencia sufrida en las comunidades andinas. Incluye piezas que denuncian y nos recuerdan la ausencia de los desaparecidos. Esta inmensa banderola es símbolo del Comité Nacional de Familiares de Detenidos, Desaparecidos y Refugiados (COFADER), cuyos miembros solían llevarla consigo a sus incontables marchas por justicia.

Desde el inicio de la violencia ha sido complicado consignar la cantidad de personas desaparecidas. La propia definición de persona desaparecida ha variado con el tiempo,



Figura 4. Arpillera de COFADER (Foto: Tilsa Ponce).

debido a la diversidad de fuentes, enfoques y criterios tratados para abordar esta problemática. Recién en el 2016, desde una mirada que prioriza el enfoque humanitario, se promulgó la Ley N° 30470, Ley de búsqueda de personas desaparecidas. Esta ley precisa que un desaparecido es “toda persona cuyo paradero es desconocido por sus familiares o sobre la que no se tiene certeza legal de su ubicación, a consecuencia del período de violencia 1980–2000” (art. 2, b). Con esta ley se ha creado también el Registro Nacional de Personas Desaparecidas y Sitios de Entierro (RENADE), que está a cargo de la Dirección General de Búsqueda de Personas Desaparecidas del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos.

Desde este enfoque humanitario, sumado a una estrategia predominantemente forense, la prioridad del Estado es ubicar y exhumar los restos de las personas desaparecidas, que probablemente yacen en algún sitio de entierro o en un botadero de cadáveres o dentro de una fosa común, para que sean finalmente devueltos a sus familias y así puedan recibir un entierro digno. Además, ahora se busca ofrecer una explicación a las familias respecto al contexto en que desaparecieron sus seres queridos, antes que identificar a los responsables y acumular pruebas para la judicialización del caso. El RENADE ha elaborado una lista oficial de personas desaparecidas, que consolida toda la información recolectada por diversas instituciones del Estado y civiles en los últimos cuarenta años. Esta base es actualizada permanentemente y, hasta setiembre de 2020, registra a 21.793 personas desaparecidas (Jairo Rivas, director de RENADE).

La representación de la memoria de los desaparecidos en el LUM, así como la exposición de las diversas experiencias individuales y colectivas de la violencia, no ha sido un proyecto fácil de implementar. Por el contrario, representar esa diversidad sigue siendo uno de los mayores retos. Por ello, antes de su inauguración, el LUM —como se detalla en su publicación *Cada uno, un lugar de memoria* (Del Pino y Agüero 2014)— sometió el guion museográfico a discusión en el marco de un proceso participativo en tres regiones emblemáticas para la historia de la violencia: Lima, Ayacucho y Satipo, a fin de involucrar y recoger las voces de diversas asociaciones de víctimas, instituciones del Estado, organizaciones de la sociedad civil, académicos, artistas y comunicadores sociales.

La propuesta del guion museográfico, elaborada por los artistas-curadores Karen Bernedo y Miguel Rubio, priorizó la experiencia sensorial e informativa, que concibe la memoria como un proceso que está en permanente construcción, por lo que el sentido del museo debía ser dado por cada visitante. Sin embargo, su edificación se había concretado antes de la elaboración del guion museográfico, por eso, este guion debía considerar la narrativa arquitectónica del lugar. Pero, el propio diseño arquitectónico fue objeto de duras críticas por parte de los curadores y los participantes durante el proceso de consulta, al considerar que planteaba una narrativa exageradamente sublime y triunfalista. Y es que la arquitectura proponía un recorrido por tres niveles, empezando desde el más hondo —a modo de pasar por las profundidades del horror— hasta

llegar a ascender, a través de rampas, al último nivel que a su salida conduce a un espacio abierto donde se contempla el mar y sus acantilados —simbolizando un momento de esperanza y paz—. En todo caso, tomando en cuenta esta estructura, los curadores del guion museográfico consideraron la implementación de un conjunto de espacios temáticos que buscarían representar la diversidad de experiencias de la violencia. En el espacio denominado Desaparecidos se contemplaba la disposición de un velatorio y la colocación de fotografías de las personas desaparecidas (Del Pino y Agüero 2014: 27–29).

Los responsables del proceso participativo, los historiadores Del Pino y Agüero, documentaron que en dicha consulta aparecieron nítidamente dos temas cruciales desde las voces de las víctimas y sus familiares. Primero, la necesidad imperiosa de probar la experiencia de la violencia como un hecho histórico y, segundo, que se trató de una experiencia personal. De este modo, la memoria de la violencia se vuelve una estrategia de lucha colectiva e individual por el reconocimiento, la inclusión y la ciudadanía, donde el reconocimiento precede a cualquier tipo de conmemoración (Del Pino y Agüero 2014: 16–18). Además, se constató que nadie se opuso a la implementación del espacio de los Desaparecidos; por el contrario, se alentó su existencia. Concretamente se pidió que se precise y exponga el nombre de cada víctima, se exhiban fotografías para conocer sus rostros, se produzcan videos y/o audios de la vida de los desaparecidos y se coloquen objetos por cada uno, como piedras o velas, a modo de conmemorarlos. Igualmente, se sugirió que se señalen a los responsables y se expongan mapas de la ubicación de los sitios de entierro. Asimismo, propusieron que se ponga en debate los casos considerados emblemáticos y se diera un lugar para aquellos que no lo son. En esa línea, se esperaba que las historias de los niños desaparecidos también sean contadas. Finalmente, se demandó un lugar para las historias de las familias que enrumbaron forzosamente sus vidas hacia la búsqueda de sus seres queridos (Del Pino y Agüero 2014: 27–246).

Esta experiencia evidenció la necesidad de convocar a un nuevo comité curatorial multidisciplinar⁸ a fin de que elabore una nueva propuesta, que fue sometida a un nuevo proceso participativo —en Lima y Ayacucho—, y que logró su aprobación por parte de la Comisión de Alto Nivel. Fue este guion museográfico el que se implementó y está organizado en tres niveles. El primer nivel, Afectaciones, expone los hechos de la violencia y su impacto a nivel individual y colectivo. El segundo nivel, Acciones, exhibe los procesos y respuestas que permitieron salir de la violencia y también los retos pendientes para el Estado y la sociedad. Y finalmente, el tercer nivel, Ofrenda, es un espacio destinado al reconocimiento simbólico de las víctimas y un lugar que invita al visitante a la reflexión.

⁸ Integrado por el especialista en estudios culturales Víctor Vich, el curador y crítico de arte Jorge Villacorta, el historiador Ponciano del Pino y la artista Natalia Iguñiz, asistidos por la artista Eliana Otta y la especialista en Estudios Culturales Alexandra Hibbet.

Al inaugurarse el LUM quedó develado que el lugar de los Desaparecidos se ubicaba en el segundo nivel del museo. No obstante, en el primer nivel, en el espacio Una persona, todas las personas ya es posible conectarse con la temática, a partir de la escucha del testimonio de Angélica Mendoza —conocida como mamá Angélica— cuyo hijo, Arquímedes Escarza, fue desaparecido en Ayacucho por los militares en 1983. Ella, junto a otras mujeres, crearon la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos (ANFASEP). Precisamente, al finalizar el camino de la rampa que conduce al segundo nivel del museo, aparece una fotografía —que abarca toda una pared— de las mujeres de ANFASEP durante una visita del Premio Nobel de la Paz, Adolfo Pérez Esquivel, en Ayacucho. Mientras se observa la imagen, se escucha sus voces tristes, entonando sentidamente: “Hasta cuándo, hijo perdido, hasta cuándo tú silencio...”, canción emblemática que acompaña sus búsquedas.

Más adelante, hacia la mitad del recorrido del segundo nivel, aparece finalmente frente a nuestros ojos el “cubo”, en el que se representa y conmemora a las personas desaparecidas. Su carácter irruptor es una estrategia para conectarnos con los desaparecidos y no pasarlos de largo. Este espacio promueve la empatía, “las personas tenían que sentir que cualquiera que visitaba el LUM podría ser una de las personas desaparecidas” (Natalia Iguñiz, curadora). Por eso, el comité curatorial ideó tres estrategias para despertar esta emoción. Una primera, es la colocación de diversos objetos de la vida cotidiana, que habrían pertenecido a las personas desaparecidas, dentro de las 500 hornacinas ubicadas en la parte externa del cubo. La segunda estrategia contemplada es el propio espacio. El “cubo” tiene una entrada que conduce a un pequeño ambiente profundamente oscuro y que nos invita a otro tipo de experiencia sensorial, la sonora. En este ambiente, podemos escuchar relatos de los familiares sobre la historia de sus seres queridos.

El espacio, tenía que ser un espacio sonoro [...], porque ya uno ha visto, a esas alturas, en el Lugar de la Memoria, muchísimas imágenes, ha leído muchísimos textos, entonces también queríamos hacer una ruptura sensorial y perceptiva. Haciendo que no haya nada en las paredes [...]. Justamente, como no hay cuerpo, no queríamos poner ahí la foto, el nombre, sino la voz del familiar recordando a la persona ausente (Natalia Iguñiz, curadora).

Y la tercera estrategia consistió en la impresión de unos pequeños álbumes que, a través de una narrativa visual, nos contarán la historia de una persona desaparecida y su familia. Estos álbumes nos los podríamos llevar a modo de recuerdo “a mí lo que me interesaba es que las personas que entraran en ese espacio [al interior del cubo] pudieran llevarse a las personas ausentes como parte de su imaginario” (Natalia Iguñiz, curadora). El proceso de materializar esta propuesta no fue algo sencillo. De hecho, es un espacio cuya implementación está inacabada, que ha supuesto un trabajo de mucha flexibilidad y de continuas esperas presupuestales y voluntades políticas.

Objetos y arte que conmemoran: buscando la reparación simbólica

A cinco años de haberse inaugurado el LUM, cerca de 200 hornacinas albergan y exhiben diversos objetos de las personas desaparecidas: fotografías, prendas, adornos, documentos varios, entre otros (Figura 5), y que están ahí como “objetos que reemplazaran temporalmente a los cuerpos que aún no se encuentran” (Natalia Iguñiz, curadora). La recolección de las pertenencias de las personas desaparecidas ha sido una labor compleja. En el 2015, el área de Museografía organizó una primera campaña para la entrega y recepción de objetos. Pero la coyuntura política⁹ —a pocos meses de las elecciones presidenciales del 2016— creaba una sensación de incertidumbre sobre el futuro del museo, más aún viendo la tremenda resistencia a su inauguración. Para despejar esa incertidumbre, se decidió firmar un convenio con los familiares que especifica que los objetos son entregados al museo únicamente en calidad de préstamo y por un año, con posibilidades de renovarse.



Figura 5. Espacio de los Desaparecidos del LUM: “el cubo” (Foto: Tilsa Ponce).

⁹ Sectores conservadores ligados a las Fuerzas Armadas y al Fujimorismo, representado por el partido Fuerza Popular y liderado por la candidata presidencial Keiko Fujimori, se oponían a este proyecto museográfico.

Al principio, cuando se tenía un vínculo estrecho con las organizaciones de familiares de víctimas tras el proceso participativo, no fue complicado encontrar a familias que querían entregar las pertenencias de sus seres queridos. Estas fueron recibidas en medio de una ceremonia pública dentro del LUM, que implicó la entrega del convenio a los familiares y la realización de una velación antes de ser depositadas las pertenencias en las hornacinas “se colocaron las prendas y los objetos sobre una mesa, con flores y algunas velas” (Indhira Landa, área de Museografía del LUM). Si bien, poco a poco las hornacinas se fueron ocupando, lo cierto es que la mayoría estaban vacías y el vacío se proyectaba fuertemente en el lugar. Por entonces, el LUM creía que los familiares tomarían la iniciativa de llenar las hornacinas del cubo, pero eso no sucedió. Entre otras razones, porque los familiares de las personas desaparecidas no residían en Lima o porque las críticas al LUM los desanimaba (Indhira Landa, área de Museografía del LUM).

En una de las hornacinas se exhiben tres lapiceros, un encendedor, una cinta de máquina de escribir y su estuche (Figura 6). Eran las pertenencias del profesor Fortunato Yangali quien, junto a sus dos hermanos, fue desaparecido en 1983 por la policía de Churcampa (Huancavelica). Su hija Luyeva decidió entregar estas pertenencias al LUM, porque:

Era una forma de mostrar cómo eran o cómo vivían los que fueron desaparecidos. Mi papá siempre andaba con su radio [...] yo hubiera querido entregarla, pero tenía el temor a que se pierda porque tampoco es que el lugar de memoria [LUM], a veces, hace dos años inclusive, fue atacado ¿no? Entonces, al momento de elegir qué cosas yo voy a entregar al cubo, pensé en algo que yo tengo como duplicado. Si yo entregaba la radio, me quedaba sin radio, si entregaba el almanaque mundial o los libros que él escribió con su puño y letra, como que me dolería perderlo ¿no? Decidí entregar los lapiceros porque los lapiceros tienen un significado para mí. [...] Mi papá tenía sus lapiceros Parker en su baúl y me dijo ‘cuando tú entres a la universidad, estos dos lapiceros son para tí’ (Luyeva Yangali, presidenta de ANFADET).

Más adelante, en agosto del 2019, el área de Reconocimiento y Dignificación¹⁰ lanzó una segunda campaña de entrega de objetos con el propósito de reinaugar el espacio de los Desaparecidos. Esa campaña fue exitosa e incluso algunos objetos son de personas asesinadas, cuyos familiares querían que sean colocados en las hornacinas del cubo. Sin embargo, aún no se ha logrado agotar el uso de todas ellas. La entrega de estos objetos no ha sido un proceso sencillo “cada cubo es un vínculo del LUM con un familiar. Ese vínculo no es fácil, son años y años de conversar con esas personas, construir confianza, porque estas personas han sido bastante maltratadas por el Estado, no les han dado un reconocimiento, no les dan las reparaciones, entonces son personas que no creen en el Estado” (Diana Liz Trigueros, área de Reconocimiento y Dignificación del LUM). En todo este tiempo, si bien ningún convenio se ha renovado, tampoco nadie ha reclamado

¹⁰ Área creada a fines de 2018.



Figura 6. Pertenencias de los desaparecidos (Foto: Tilsa Ponce).

la devolución de los objetos. Por el contrario, los familiares valoran la exhibición de las pertenencias de sus seres queridos y este espacio se ha vuelto simbólicamente sagrado, nos comenta la especialista del área de Museografía, Indhira Landa.

Los retratos contra la invisibilización y la impunidad

Es preciso considerar que no todas las familias conservan las pertenencias de sus seres queridos desaparecidos o ni siquiera cuentan con una fotografía. La fotografía es un elemento fuertemente asociado a la búsqueda de las personas desaparecidas “en toda América Latina y en otros lugares las familias han utilizado fotografías de sus seres queridos desaparecidos, junto a la pregunta o exigencia “¿dónde está?”, para inducir a los políticos a pasar a la acción y reclamar que se averigüe el paradero de esas personas” (Hite 2013:21). Por ello, el proyecto Retratos para la Asociación Hijos de Accomarca del dibujante Jesús Cossio y del fotógrafo Alejandro Olazo ha sido valioso, pues “esos retratos han cubierto justamente esa necesidad de fotografía” (Indhira Landa, área de Museografía del LUM). Originalmente, este proyecto surgió en el 2016 por iniciativa de la Comisión Multisectorial de Alto Nivel (CMAN) del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, que tiene a su cargo el programa de reparaciones simbólicas. A Jesús Cossio se le pidió que dibuje algunos retratos de las personas asesinadas en la matanza de Accomarca (Ayacucho, 1985). En este evento un grupo de militares asesinaron a sesenta y nueve personas, incluidos más de veinte niños y niñas. Entre el 2006 y el 2009, fueron exhumados varios cuerpos, una gran cantidad de restos óseos y diversas prendas fueron recuperadas de ocho fosas. Todavía se está a la espera de los resultados de las pruebas de ADN para que dichos restos sean devueltos a sus familiares. Pero no todos los cuerpos de las víctimas podrán ser restituidos, porque varios ya no existen, pues fueron incinerados por sus perpetradores.

En febrero de 2017 se iba a inaugurar el Santuario Ecológico de Llocclapampa en memoria de las víctimas de Accomarca, en Ayacucho. Por eso, el CMAN quería que los familiares pudieran mostrar una imagen de sus seres queridos. En esta primera etapa del proyecto se logró retratar el rostro de veintidós víctimas, que fueron entregados a sus familiares el día de la inauguración del santuario (Figura 7). Ciertamente, un rostro tiene la potencia de hacerles visibles y despertar empatía en sus luchas por justicia. Sin duda, el retrato del ser querido “es el objeto más estimado para los familiares de las víctimas de la violencia. [...] Sin un rostro que extrañar, su duelo era aún más silencioso, sus reclamos menos visibilizados” (Castro 2017: 1).

En el 2018, el LUM retomó este proyecto y se logró elaborar casi todos los retratos del resto de las víctimas, que fueron ofrecidos a sus seres queridos en una ceremonia —bastante emotiva, según recuerda Cossio— realizada en el museo. Luego, varias copias digitales de estos retratos fueron moviéndose por distintos espacios del LUM y,



Figura 7. Retratos del proyecto Hijos de Accomarca (Archivo personal de Jesús Cossio).

finalmente, fueron colocados en las hornacinas del espacio de los Desaparecidos (Figura 8).

Para concretar este proyecto, Jesús Cossio y Alejandro Olazo tomaron fotografías a los familiares y, a partir de ellas, hicieron un primer boceto del rostro. Luego, era mejorado a partir de las descripciones orales de la familia. Así mismo, elaboraron retratos basados en fotografías originales que estaban muy deterioradas o cuya imagen era apenas reconocible (Figura 9). Por último, optaron por fotografiar a niños de la región para identificar los rasgos predominantes y, de este modo, dibujar el rostro de los niños y las niñas asesinados en Accomarca (figura 10).

Durante tres meses el dibujante y el fotógrafo trabajaron con los familiares de las víctimas que residen en el distrito de Ate-Vitarte (Lima). Cada rostro dibujado a lápiz requirió al menos dos reuniones con algún familiar, quien iba describiendo el rostro del ser querido y sugería las modificaciones al boceto. Una dificultad en este proyecto era que,



Figura 8. Rostros de las víctimas de la matanza de Accomarca (Foto: Tilsa Ponce).

en algunos casos, el familiar había perdido a su padre o madre siendo muy pequeño y, por eso, no siempre podía dar detalles más precisos de sus rostros. Además, fue un reto “tratar de que todos sientan que se les ha dedicado el mismo tiempo. Es difícil si alguien siente que todos los demás pudieron recibir su retrato y de repente alguien no tuvo la misma atención” (Jesús Cossio, dibujante).

Otro aspecto sensible era plasmar la individualidad de las víctimas en el dibujo. Al rostro de cada una de ellas se le fue añadiendo “lo que quieran, por ejemplo: aretes, trenzas, cejas, sombrero. Pueden decirme ‘esta blusa sí o esta blusa no’ o ‘ya me acordé que tenía ese arete o esta otra cosa’. Es así como vamos afinando los retratos, porque también la idea es que haya siempre una individualidad en cada dibujo” (Jesús Cossio, dibujante). Con este proyecto se dio rostro a los asesinados/desaparecidos en un sentido simbólico, porque el sentido de este proyecto va más allá de una intención artística, se trata de “hacer presente a los desaparecidos, es aportar a la lucha contra la invisibilización y la impunidad. No es que nosotros lo vamos a resolver con un dibujo, por supuesto, sino que suma a todos los esfuerzos para que todas estas personas no, literalmente, desaparezcan, no solo de la existencia, sino de la historia y sean negados totalmente” (Jesús Cossio, dibujante). Es importante señalar que cada uno de estos dibujos pueden ser modificados a partir de los recuerdos que otros familiares pudieran aportar. Finalmente, la sencillez de los dibujos pretende que un proyecto como este pueda ser replicado por otros dibujantes de las propias localidades afectadas por la violencia “el ideal pa-



Figura 9. Jesús Cossio dibujando el retrato de Tomasa Chuchón Castillo a partir de una fotografía deteriorada (Foto: Alejandro Olazo).

ra mí es hacer un método que se pueda replicar sin ser algo de otro mundo” (Cossio 2020). Para el LUM, el resultado de este proyecto “es reparador para las víctimas, logra ponerle un rostro. Muchos de ellos simplemente no tienen un recuerdo y pueden creer que son como ellos” (Diana Liz Trigueros, área de Reconocimiento y Dignificación del LUM).

Los álbumes

La idea original de la impresión de los álbumes era hacer una selección de cinco casos que pudieran representar la diversidad de las víctimas. Lamentablemente, por la naturaleza del proyecto mismo —que exigía la disponibilidad de fotografías— esta diversidad no logró ser representada. Esto debido a que la mayoría de los desaparecidos provenían de familias que durante el periodo de violencia no solían acceder fácilmente al registro fotográfico. Además, por razones de tiempo, se contactó solo a las familias con quienes el LUM ya tenía un vínculo y, al final, de los cinco casos, cuatro conmemoran las historias de estudiantes universitarios de Lima.

Para ello, las familias entregaron fotografías originales y fotografías de objetos y espacios que se tomaron específicamente para este proyecto (Figura 11). Con este material recolectado y las narrativas recogidas, el trabajo de Fernando Prieto era básicamente hacer “una labor interpretativa y tratar de poner estos contenidos en acción, en un formato visual [...] tratar de hilar una narrativa con los materiales que se consiguieron”



Figura 10. Retratos de niñas y niños asesinados en Accomarca (Archivo personal de Jesús Cossio).

(Fernando Prieto, artista gráfico). En el fondo, según Prieto, era asemejarlo a los álbumes familiares de antaño y hacerlo en una dimensión pequeña para que sea transportable en la mano o bolsillo del visitante (Figura 12). La empatía y reconocimiento de las víctimas provendría de la coherencia de la narrativa visual lograda.

El espacio

Posiblemente, la estrategia respecto al espacio haya sido la menos lograda. Si bien, se acondicionó el ambiente oscuro y se imprimieron los álbumes, no se logró una adecuada calidad del audio en el que se narran los testimonios de los familiares. Este descuido afectó, en definitiva, el propósito de conectarnos con la tragedia de los desaparecidos y el dolor de sus familias. Además, los álbumes no siempre estaban disponibles para que nos los llevemos, “lo que no se implementó fue una acústica adecuada en el espacio

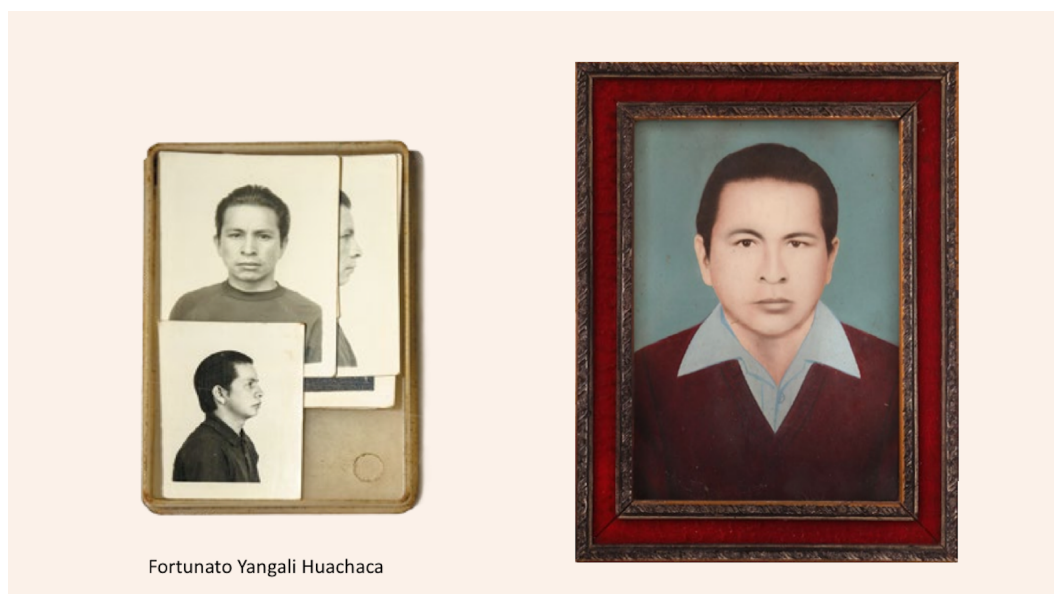


Figura 11. Fotografías de Fortunato Yangali incluidas en un video sobre los desaparecidos del LUM (Foto: archivo personal de Luyeva Yangali).

para que el audio se sintiera con fuerza, era una cosa que, si solo estabas calladito o calmadita podías escuchar los audios y, a veces, no estaban prendidos” (Natalia Iguíñiz, curadora).

Desde agosto de 2019 el audio original de los testimonios ha sido reemplazado por una proyección visual (Figura 13), que recoge las historias que los álbumes contaban. En los videos se combina testimonio, fotografía y otros elementos valiosos como cantos, textos, sonidos y escenarios de los espacios privados que nos conectan con las emociones y la vida presente de los familiares de los desaparecidos. Además, es significativo que se hayan incorporado dos historias que dan cuenta de las experiencias de la ubicación, recuperación y entrega del cuerpo del desaparecido a sus familiares. Estos contenidos nos sitúan dentro del difícil, pero necesario proceso de exhumación y ceremonias de devolución de los cuerpos que viene realizando el Equipo Forense Especializado del Ministerio Público y la Dirección General de Búsqueda de Personas Desaparecidas.

Yo creo que así, como nosotros hemos reaccionado en un inicio, la gente también ha reaccionado ‘es el objeto de un muertito’, porque mucha gente tampoco asociaba que fueran desaparecidos, sino que era de un muertito. Y siempre escuchas ‘acá están las cosas de los muertitos’. Pero ya la gente, con el tiempo, siento que con el tema de los videos también han conectado más, porque tienes una ayuda visual también. Por ejemplo, esos dos videos adicionales, relatan el testimonio como tal y tiene imágenes de la persona, de espacios, entonces ayuda más que solo tener un audio, por ejemplo. Los mismos familiares y otras personas estuvieron bastante conmovidas y salieron llorando, nosotros mismos (Indhira Landa, área de Museografía del LUM).



Figura 12. Álbumes dentro de la urna del ambiente oscuro del “cubo” (Foto: Adriana Arista).

Al salir del espacio de los Desaparecidos y subiendo al tercer nivel del LUM, podemos observar unas placas de conmemoración colocadas como parte de las reparaciones simbólicas. La primera placa colocada en el 2016 corresponde al estudiante desaparecido Kenneth Anzualdo Castro, cuya placa responde a un mandato de la Corte Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), que estipula que “el Estado deberá disponer la colocación de una placa en el Museo de la Memoria, en presencia de los familiares, si así lo desean, mediante un acto público, dentro del plazo de dos años, contado a partir de la notificación de la Sentencia de Excepción Preliminar, Fondo, Reparaciones y Costas” (CIDH 2009). Actualmente, se pueden observar tres placas conmemorativas de personas desaparecidas.

Finalmente, desde el 2019, podemos participar de una visita guiada por una víctima o su familiar. Para Luyeva Yangali, como hija de un desaparecido, es importante contar su verdad. Su historia narrada con su propia voz es mucho más valiosa y despierta altos niveles de empatía (Figura 14).

Es muy diferente que lo cuente directamente una persona que ha pasado todo este proceso, porque aparte que es sanador, es nuestro derecho a la verdad, de poder divulgarlo y sobre todo para que no se repita [...] Me sorprendió que todavía hay personas sensibles, todavía hay gente [que] se pone en el lugar de otros y vi cómo muchos lloraban [...] la gente fue bastante empática. Sé que para todos los que testimoniamos es muy difícil no llorar porque es doloroso y así este sola, para mí los 21 de noviembre es una fecha que jamás olvido. No puedo olvidarme nunca que a



Figura 13. Capturas de pantalla de los videos realizados por Adrián Portugal para el espacio de los Desaparecidos.

mí me arrancaron a mi papá ¡eso duele! y eso no debe olvidarse tampoco (Luyeva Yangali, presidenta de ANFADET).

Esta iniciativa del LUM abre paso a que el daño a las víctimas y el dolor provocado a sus familiares dejen de ser algo que pertenece a la intimidad familiar y se vuelva parte de un duelo colectivo. Por lo que es algo simbólicamente movilizador, sobre todo porque en “algunos contextos culturales la pena se considera un asunto privado que es mejor contener, ocultar. [...] [más aun] cuando se sospecha que esos seres queridos propiciaron su propia muerte” (Hite 2013: 17). En este caso, su propia desaparición, que es una mirada que predomina en ciertos sectores del país —indolentes a esta tragedia—, y que culpabilizan a las propias víctimas de su trágico final.

A manera de conclusión: de la controversia a la dignificación y reparación simbólica

El objetivo principal de ese trabajo conjunto era lograr una mirada más precisa del carácter controversial de los museos y del arte vinculados a las memorias de la violencia en el Perú posconflicto. Tras lo documentado, nos interesa ahora resaltar y discutir tres ideas fuerza que consideramos se entrecruzan en estas experiencias.



Figura 14. Visita testimonial de Luyeva Yangali (Foto: Equipo de Educación del LUM).

I. El carácter “controversial” de los museos de memoria

En principio, si tomamos en cuenta el concepto de memoria de Michel Wieviorka como “un elemento de acción cultural, histórico, o moral, más que de acción social en el sentido clásico del término, y su espacio no se limita al estado-nación, sobre todo debe ser considerada a partir de las personas singulares que la portan y no sólo del sistema social o de los cuadros colectivos en los que ésta se constituye o eventualmente se afirma” (2015: 27), podemos constatar que en las experiencias reseñadas han confluído diversos actores que buscan y se han enfrentado por representar diversas memorias que, en este caso, se manifiestan en acciones culturales y artísticas concretas.

Las nuevas tendencias sobre museos alientan que se recoja la diversidad de voces, miradas y perspectivas. Precisamente, el proyecto museográfico del LUM se enmarca en esta aproximación, evidenciada, por ejemplo, en su apuesta inicial por un proceso de consulta participativa del guion museográfico, que tiene continuidad en la promoción de visitas guiadas por las víctimas y/o familiares, que les permite formar parte de un proceso de apropiación simbólica del museo. En este sentido, el LUM está dentro de la línea de muchos espacios de conmemoración y reconocimiento que comprenden las problemáticas de estos lugares, pero que las enfrentan con ciertas medidas para mantenerse resistentes en la brega, que tienen en cuenta principalmente a las familias y víctimas.

Consideramos que en los museos de la memoria es importante observar las tres dimensiones señaladas por Pierre Nora (1984: 15–16): material, simbólica y funcional. La dimensión material estaría vinculada a los objetos que se exhiben, la dimensión simbólica a aquello que esos objetos representan y la dimensión funcional, en tanto cumple una función específica. En muchos casos, la función está íntimamente ligada a la educación, al acceso de los ciudadanos al conocimiento de la historia, etc. o como lo denomina Jelin (2012) la dimensión pedagógica, que pone énfasis en los legados y la transmisión a las nuevas generaciones. Bajo estas premisas, hemos observado que las tablas de Sarhua y la muestra Resistencia Visual 1992, así como las pertenencias de los desaparecidos expuestas en el LUM, son piezas que habitan los espacios de los museos, como evidencia del conflicto en sí mismo, a modo de probar que los desaparecidos realmente existieron o como parte del legado que queda en la sociedad.

Consideramos que, en el caso de la conjunción de la memoria y los elementos culturales, tales como por ejemplo las tablas de Sarhua y los grabados de la muestra Resistencia Visual 1992, se pueden abrir varias puertas, y permitir la entrada de diversas narrativas, memorias y recuerdos. En el mismo espacio esos recuerdos pueden desarrollarse, y de la misma manera, diversas identidades-memorias pueden converger en los elementos culturales (Arista 2019). Pero se hace necesario comprender que colocar en exhibición objetos personales es absolutamente distinto a exponer, por ejemplo, un cuadro o un cerámico. Como ya lo habíamos mencionado, los objetos personales de los muertos y desaparecidos no tienen un valor estético, ni cultural en el sentido estricto, pero sí un valor afectivo –o siguiendo a Nora (1984), simbólico– porque además están conectados a sujetos que aún los perviven: las familias. Estos objetos recuperan y/o encarnan la presencia del ser querido ausente.

Por ello, la importancia de la ceremonia de entrega de esos objetos, en medio de una vigilia y posterior colocación en las hornacinas, como una forma de “velorio”, configura a ese espacio como uno sagrado y personal. Así, es importante destacar que los museos o lugares de la memoria, como es el caso del LUM, deben sobrellevar con acierto su carácter controversial como espacio museográfico. Por ello, no solo se deben centrar en su función pedagógica, sino que deben configurarse en espacios de encuentro de las familias y sus recuerdos/memoria.

Después de lo expuesto hemos podido concluir que efectivamente el arte y los museos de la memoria son espacios que provocan controversia e incomodidad. Son espacios físicos o materiales, políticos y simbólicos de las luchas por las memorias. Sin embargo, el modo en que se gestionan estas críticas y resistencias podría fortalecer su permanencia, antes que poner en riesgo su continuidad. Desde esta mirada, el LUM se ha aproximado y ha gestionado asertivamente las críticas. Ha logrado sobreponerse a los cuestionamientos respecto a su ubicación y autoridad para representar la diversidad de las memorias de la violencia al haber promovido un proceso participativo y reformulado su guion museográfico. Además, sin proponérselo, las situaciones polémicas

—como las del parlamentario Donayre— terminaron por despertar el interés del público hacia el LUM. Y, finalmente, el arte de Sarhua fue declarado Patrimonio Cultural, el máximo reconocimiento cultural otorgado por el Ministerio de Cultura.

II. Lo sujetos de las memorias

El arte y la memoria tiene como actores importantes a los grupos sociales, o como señala Jelin (2012: 79) a “emprendedores de la memoria”, que promueven esas memorias y luchan por el reconocimiento público y oficial de esos recuerdos materializados. Esto se puede apreciar en el colectivo de artistas de Sarhua y en muchas de las acciones en las que han tomado parte activamente los familiares de los desaparecidos. Así, siguiendo a Michel Wieviorka, “la carga memorial de la acción colectiva [...] descansa en la subjetividad de personas singulares [...]. La memoria de las víctimas [...] incluye dimensiones personales, pone en juego recuerdos familiares, la ausencia de seres queridos, el sentimiento de pérdida o de una carencia profundamente personal, el recuerdo de una desgracia y de sufrimientos propios” (2013: 25–26).

Sin duda, ha sido fundamental la representación de la experiencia individualizada de las memorias de los desaparecidos y que explica la insistencia en la identificación de nombres y el valor de un rostro. Es decir, si observamos las acciones de las familias y su comportamiento en el proceso, en los espacios, etc., nos daremos cuenta de que lo más importante quizás es disponer de un lugar para decir su verdad, recordar y dignificar.

Sin embargo, se debe considerar que las expresiones artísticas —en museos/espacios museísticos o no— tienen diferentes receptores. Por un lado, están las víctimas que pueden ver la simbolización de su testimonio. Por otro lado, aparecen los victimarios o perpetradores, que se sienten denunciados y atemorizados por los hechos que se muestran. Y, por último, está la sociedad como destinatario final, que muchas veces no conoce y tolera poco, porque un arte que representa memorias dolorosas suele desencadenar un sentimiento de culpabilidad, al descubrirse asimismo pasivo e indolente frente al dolor ajeno (Vich 2015: 56).

De esta manera, una idea amplia de memoria viene y va, desde y hacia ámbitos diversos, el conflicto se pone en debate por diversas razones académicas, políticas, sociales, etc., debate necesario aun teniendo en cuenta las controversias que puede generar. Pero en este debate, necesitamos pararnos al margen para así darnos cuenta de que este recae en un acto mucho más personal. Lo cual quizás nos lleve a reconocer que es necesario que las acciones vinculadas a la memoria —desde los gestores, la academia, el gobierno, el LUM— tienen que conectar con esa relación que muestran las familias de las víctimas con los objetos de sus seres queridos.

Posiblemente, esa conexión ayude a encontrar un espacio mucho más potente de acogida de la sociedad o el público con esas historias.

III. Reconocimiento y dignificación

Lo sucedido con el arte de Sarhua es quizás uno de los ejemplos más emblemáticos de reconocimiento y dignificación, puesto que luego de los ataques recibidos debido a la colección Piraq Causa, fue declarado patrimonio cultural como una manera de resarcir a los artistas de Sarhua. Con esto se intentó poner fin a la constante y permanente estigmatización del pueblo ayacuchano y sus representaciones artísticas vinculadas a la memoria.

Otro ejemplo que podemos mencionar es la incorporación, en agosto de 2018, dentro del Reglamento para la creación, registro e incorporación de Museos al Sistema Nacional de Museos del Estado, de la categoría Lugares de la Memoria,¹¹ cuya conceptualización ha sido ampliada mediante una normativa modificatoria en noviembre de 2020,¹² en la que se incorporan términos como derechos humanos, enseñanza de las memorias y reparación simbólica, entre otros.¹³

Estas declaraciones a nivel estatal tienen implicancias administrativas o de gestión, pero se configuran además como formas simbólicas de reconocimiento y dignificación de expresiones artísticas o espacios-museos que son constantemente atacados o deslegitimados.

En esa línea de lo simbólico, el proyecto de los retratos —como una expresión artística—, aun siendo dibujos elaborados con una técnica muy sencilla, han develado la potencia que tienen para lograr una reparación simbólica de las víctimas y familiares de los desaparecidos, sobre todo a nivel individual. Justamente, conecta con las demandas que surgieron dentro del proceso participativo, que era clave nombrar individualmente a los desaparecidos.

Pero, no solo se trata del dibujo en sí mismo, sino del proceso de su elaboración, que además de implicar al dibujante y al fotógrafo, refiere a las víctimas o afectados de la violencia. Cada rostro dibujado ha determinado experiencias de encuentro, rememoración y escucha entre los familiares y los artistas, quienes representan al Estado. En este caso un Estado que no les ha sabido escuchar ni antes, ni durante y pocas veces después

¹¹ Ministerio de Cultural del Perú. Resolución Ministerial N.º 301-2018-MC-1 de agosto de 2018. Recuperado de: https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/232054/207925_rm301_0.pdf 2018 1203-3039-1rq699h.pdf

¹² Ministerio de Cultural del Perú. Resolución Ministerial N.º 000271-2020-DM/MC- 1 de noviembre 2020. Recuperado de Diario El Peruano <https://busquedas.elperuano.pe/download/url/modifican-reglamento-para-la-creacion-registro-e-incorporacion-resolucion-ministerial-n-000271-2020-dmmc-1899008-1>

¹³ “n) Lugares de la Memoria, espacios orientados a construir una sociedad basada en una cultura de paz, el respeto a la institucionalidad democrática, la defensa de los derechos humanos, la enseñanza y difusión de la historia y las memorias, la producción, exposición y difusión de saberes y creaciones culturales, así como la reparación simbólica y/o la salvaguardia de archivos y colecciones reconocidas por la UNESCO como Memoria del Mundo o Patrimonio Universal.”

de la violencia. Por lo que se constituye una experiencia que alienta la confianza entre ciudadanos y Estado.

Además, la entrega de estos dibujos les da una herramienta que les permite despertar empatía con sus historias y proyectos de vida, no solo anclada en la tragedia. Tener un rostro que mostrar potencia las voces de las familias en su búsqueda de justicia y acceso a las diversas reparaciones. Y, nuevamente, se une con otra demanda importante, que es la necesidad de reconocer que la víctima es también el sobreviviente: aquel familiar que tornó su vida a la búsqueda de su ser querido.

Como vemos, el reconocimiento y la dignificación son experiencias y prácticas conectadas a los museos de la memoria. No es casualidad que el LUM —en el devenir de su trayectoria— haya visto la necesidad de implementar el área de Reconocimiento y Dignificación. En ese sentido, asume una función específica que evidencia, según lo documentado, la convergencia y sintonía entre los llamados “emprendedores de la memoria” en su amplia acepción, que incluye al Estado y a las familias afectadas por la violencia.

Llegar hasta este espacio museográfico de reconocimiento ha implicado un largo recorrido colectivo de las familias, que simboliza un descanso y una forma de reparación simbólica, antes de proseguir con su búsqueda de justicia y reconocimiento en otros niveles. En esta línea, los museos y el arte conmemoran, pero también dignifican a la víctima, es quizás por ello que las familias participan activamente en estas iniciativas y confían sus objetos al LUM para que sean exhibidos, vistos, conocidos, como una forma de dignificación.

Finalmente, teniendo en cuenta lo señalado a lo largo de este trabajo, podría no ser casualidad que, tal como hemos visto en los puntos anteriores, justamente el espacio dedicado a los desaparecidos ha sido el más complicado y el menos problematizado. Al observar el devenir de las acciones del LUM en particular, concluimos que es importante ir en ese camino de las reparaciones vinculadas al arte; pero estas deben centrarse en espacios más locales, como los santuarios ecológicos, y más individualizados y personales como los retratos y los objetos colocados en las hornacinas. Consideramos que esa mirada puede ayudar a potenciar esos espacios, y por lo tanto brindar un mayor acercamiento a una problemática latente e impostergable de resolver.

Agradecimientos

Queremos expresar nuestro agradecimiento a Luyeva Yangali de ANFADET, a Indhira Landa y Diana Liz Trigueros especialistas del LUM, a la curadora Natalia Iguñiz y al artista gráfico Fernando Prieto por compartirnos sus experiencias en este proceso museográfico. Asimismo, a Tilsa Ponce por el registro fotográfico al interior del LUM, a Valeriana Evanan de la Asociación de Artistas Populares de Sarhua-ADAPS por las

imágenes de las Tablas de Sarhua y, a Jesús Cossio y Alejandro Olazo por contarnos de su proyecto y permitirnos el uso de sus imágenes en este artículo.

Referencias

Arista Zerga, Adriana

2017 *Memoria y Patrimonio cultural: los Santuarios Ecológicos de la Memoria*. https://polemos.pe/patrimonio-cultural-memoria-proposito-los-santuarios-ecologicos-la-memoria/#_ftn7, último acceso: 19 de noviembre de 2020. Plataforma Virtual Pólemos.

2019 *Había sol durante la oscuridad: aproximaciones a la memoria, tradición y patrimonio cultural durante el conflicto armado interno en el Perú: Proyecto de investigación postdoctoral: Inédito. En revisión final*. University of Nottingham.

Castro, Jonathan

2017 *Accomarca: Retratos contra el olvido*. *Ojo Público*. <https://memoria.ojo-publico.com/articulo/accomarca-retratos-contra-el-olvido/>, último acceso: 10 de agosto de 2020.

2018 *Congresista Donayre se disfraza de víctima en nuevo ataque al Lugar de la Memoria*. *Ojo Público*. <https://ojo-publico.com/699/donayre-se-disfraza-victima-nuevo-ataque-lum>, último acceso: 20 de septiembre de 2020.

Comisión de la Verdad y Reconciliación

2004 *Hatun Willakuy: Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Instituto de Democracia y Derechos Humanos.

Congreso de la República del Perú

2016 *Ley de búsqueda de personas desaparecidas durante el período de violencia 1980 – 2000: Ley N° 30470*. <https://busquedas.elperuano.pe/normaslegales/ley-de-busqueda-de-personas-desaparecidas-durante-el-periodo-ley-n-30470-1395654-1/>, último acceso: 30 de septiembre de 2020.

Corte Interamericana de Derechos Humanos

2009 *Ficha Técnica: Anzualdo Castro Vs. Perú*. https://corteidh.or.cr/cf/jurisprudencia2/ficha_tecnica.cfm?nId_Ficha=279&lang=es, último acceso: 15 de septiembre de 2020.

Cossio, Jesús

2010 *Barbarie en el Perú 1985-1990*. Lima: Contracultura.

Cossio, Jesús, L. Rossell y A. Villar

2008 *Rupay: Historias gráficas de la violencia en el Perú 1980-1984*. Lima: Contracultura.

Del Pino, Ponciano y José Carlos Agüero

2014 *Cada uno, un lugar de la memoria: Fundamentos conceptuales del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social*. Lima. URL: <https://lum.cultura.pe/sites/default/files/publicaciones/PDF/cada-uno-un-lugar-de-memoria.pdf>.

El Comercio, Redacción

2018a Edwin Donayre y los efectos de su visita en clave. *Diario El Comercio*. <https://elcomercio.pe/politica/edwin-donayre-efectos-visita-lum-claves-noticia-520706-noticia/>, último acceso: 20 de septiembre de 2020.

2018b Planas, Enrique entrevista a Natalia Majluf: “Los artistas de Sarhua se merecen disculpas”. <https://elcomercio.pe/luces/arte/impreso-natalia-majluf-sarhua-entrevista-noticia-494423-noticia/>, último acceso: 17 de noviembre de 2020.

García-Sayán, Diego

2014 Presentación. En: *Cada uno, un lugar de la memoria*, pp. 7–9. Lima: LUM.

Hite, Katherine

2013 *Política y arte de la conmemoración: Memoriales en América Latina y España*. Santiago de Chile: Mandrágora y Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

Hurtado, Eduardo

30-01-2018 *Las Tablas de Sarhua: el derecho a ser reconocidos como ciudadanos*. <https://idehpucp.pucp.edu.pe/analisis/las-tablas-sarhua-derecho-reconocidos-ciudadanos-eduardo-hurtado/>, último acceso: 21 de septiembre de 2020.

International Committee of Memorial Museums

2011 *Aims of IC-Memo*. <http://icmemo.mini.icom.museum/about/aims-of-ic-memo/>, último acceso: 21 de septiembre de 2020.

International Council of Museums

2007 *Definición de museos*. <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>, último acceso: 21 de septiembre de 2020.

Jelin, Elizabeth

2012 *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Lemlij, Moisés y Luis Millones

2004 *Las tablas de Sarhua: arte, violencia e historia en el Perú*. Lima: SIDEA.

Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social

2018 *El LUM se incorpora al Sistema Nacional de Museos*. <https://lum.cultura.pe/noticias/el-lum-se-incorpora-al-sistema-nacional-de-museos>, último acceso: 21 de septiembre de 2020.

Milton, E. Cynthia

2018 Introducción. El arte desde el pasado fracturado. En: E. Cynthia Milton (ed.), *El arte desde el pasado fracturado peruano*, Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Ministerio de Cultura del Perú

2018 *Resolución Viceministerial N° 197-2018-VMPCIC-MC*. http://administrativos.cultura.gob.pe/intranet/dpcn/anexos/277_4.pdf?8748140, último acceso: 20 noviembre 2020.

2020a *Resolución Ministerial N°000271-2020-DM/MC- 1 de noviembre 2020*. <https://busquedas.elperuano.pe/download/url/modifican-reglamento-para-la-creacion-registro-e-incorporac-resolucion-ministerial-n-000271-2020-dmmc-1899008-1>, último acceso: 19 de noviembre de 2020.

2020b *Resolución Ministerial N°301-2018-MC-1 de agosto de 2018*. https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/232054/207925_rm301_0.pdf20181203-3039-1rq699h.pdf, último acceso: 19 de noviembre de 2020.

Nora, Pierre

1984 *Entre la memoria e historia: la problemática de los lugares, recurso electrónico*. <https://www.scribd.com/document/71182917/Entre-memoria-e-historia-La-problematica-de-los-lugares-Pierre-Nora>, último acceso: 25 de septiembre de 2020.

Portal Lucidez

2018 *LUM: Aumentan las visitas tras “denuncia” de Edwin Donayre*. <https://lucidez.pe/lum-aumentan-las-visitas-tras-denuncia-de-edwin-donayre/>, último acceso: 20 de noviembre de 2020.

Vich, Víctor

2015 *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima e Instituto de Estudios Peruanos.

Wieviorka, Michel

2015 *La conciencia del tiempo: la memoria*. Signos de la memoria. https://ww3.museodelamemoria.cl/wp-content/files_mf/1541602051SIGNOS_MichelWieviorka.pdf, último acceso: 25 de septiembre de 2020. Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.