

Joseph Feldman

CUANDO EL ESTADO ELABORA EL PASADO

El Perú de posguerra y el Lugar de la Memoria

LUGAR DE LA MEMORIA
LA TOLERANCIA Y LA INCLUSIÓN SOCIAL

la **sinistra**
ensayos

Cuando el Estado elabora el pasado

La Siniestra Ensayos es una editorial de ciencias sociales y humanidades. Apuesta por promover nuevos lenguajes y saberes para imaginar diversos rumbos en nuestro país y América Latina. Nuestro objetivo es desempolvar clásicos, convertir tesis en libros, impulsar traducciones y provocar debates.

Lo siniestro de nuestra labor es escapar de los espacios comunes y visibilizar temas pendientes que necesiten verdades, originalidad, pasión y buen juicio.

Pablo Sandoval

Joseph Feldman

Cuando el Estado elabora el pasado

El Perú de posguerra y el Lugar de la Memoria

FELDMAN, Joseph

Cuando el Estado elabora el pasado. El Perú de posguerra y el Lugar de la Memoria.

1ª ed.- Lima. La Siniestra Ensayos, 2022.

286 pp.; 14,5 cm x 22,5 cm

ISBN: 978-612-5030-12-2

1. MEMORIA 2. CONFLICTO ARMADO 3. ESTADO 4. VIOLENCIA POLÍTICA
5. LUGAR DE LA MEMORIA 6. PERÚ

Feldman, Joseph P. *Memories before the State: Postwar Peru and the Place of Memory, Tolerance and Social Inclusion*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2021.

Copyright © 2021 by Joseph P. Feldman. Spanish translation rights arranged with Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, United States of America.

Cuando el Estado elabora el pasado. El Perú de posguerra y el Lugar de la Memoria
© Joseph Feldman

Primera edición: julio 2022

© 2022, Estación La Cultura

Para su sello *La Siniestra Ensayos*

Av. Fray Luis de León 391, San Borja, Lima, Perú

info@estacionlacultura.pe

Sello dirigido por Pablo Sandoval López

Dirección editorial: Diego Bardález

Diseño de portada: Carlos Yáñez Gil

Traducción: Jorge Cornejo Calle

Foto de portada: Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM)

Impreso en Perú

Litho & Arte S.A.C., Jr. Iquique 026 - Breña.

Tiraje: 500 ejemplares

Julio 2022

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú: 2022-05797

ISBN 978-612-5030-12-2

Registro de proyecto editorial: 31501302200385

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción y distribución total o parcial de esta obra, por cualquier medio o procedimiento, sin la autorización escrita de los editores, bajo las sanciones establecidas por la ley.

ÍNDICE

Prefacio	9
Introducción	
Objetos peligrosos	15
1	
Lugar, memoria y posguerra	53
2	
Promulgando el sentido de nación en un escenario posconflicto .	87
3	
<i>Yuyanapaq</i> no entra	115
4	
“No hay una sola memoria, sino muchas”	139
5	
Memoria en construcción	173
6	
Los futuros de la memoria	207
Agradecimiento a la edición en español	247
Bibliografía.....	251

Prefacio

El 17 de diciembre de 2015, el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social abrió sus puertas en Miraflores. Después de años de debate y deliberaciones, el Perú finalmente tenía un museo nacional que memorializaba el conflicto armado interno de finales del siglo XX en el país. La propia ceremonia de inauguración reflejó algunas de las complejidades y contradicciones que habían caracterizado la historia de esta institución. El evento, que se desarrolló en un recinto temporal instalado en la explanada del museo, contó con la participación de diversos sectores: ministros y altos funcionarios de gobierno, personal antiguo y actual del Lugar de la Memoria y destacadas figuras de la comunidad de derechos humanos del país, así como artistas, intelectuales, miembros de las fuerzas armadas y representantes de organizaciones de víctimas y comunidades rurales afectadas por la guerra. Jóvenes *hipsters* vestidos a la última moda se entremezclaban con funcionarios de trajes oscuros; y varios asistentes provenientes de la región andina de Ayacucho vestían trajes tradicionales. La iluminación en tonos violeta, los sofás blancos y los letreros de “reservado” en algunas mesas creaban un ambiente similar al de un club nocturno o discoteca, que varios de mis colegas consideraron extraño, e incluso inapropiado, para el tipo de institución que se estaba inaugurando.

La presencia del presidente Ollanta Humala en el evento fue un importante gesto de reconocimiento oficial para el museo orientado a los derechos humanos. Al mismo tiempo, algunos amigos y colegas me hicieron notar que el jefe de Estado, un exmilitar, sonaba como un “cachaco” poco sofisticado en su

discurso (en el que hizo referencia a la “miopía política e ideológica” de creer que todos los soldados cometían atrocidades o que todos los campesinos que vivían en las zonas de emergencia eran “terroristas”). Después de la ceremonia de corte de cinta, la multitud que se hallaba reunida en la explanada empezó a reducirse a medida que varios grupos de visitantes recorrían por primera vez las salas de exposición del Lugar de la Memoria. Un par de personas que habían estado involucradas en el proceso curatorial me comentaron que ya se habían detectado algunos errores menores (como fechas, la forma de escribir ciertos apellidos, etc.) y que estos tendrían que ser corregidos en los días siguientes. El apremio de las semanas previas para terminar de instalar la exposición era sintomático del limitado apoyo financiero e institucional que el proyecto había recibido desde sus inicios.

Persistían aún varias cuestiones importantes acerca del público, el impacto y la relevancia del museo (que también fueron temas recurrentes a lo largo de la historia del proyecto). Aunque la inauguración recibió una importante cobertura en los principales diarios peruanos —y el discurso del presidente fue transmitido en televisión nacional—, varios amigos me comentaron que, a menos que uno siguiera al Lugar de la Memoria en las redes sociales o estuviera al tanto de estos temas, habría sido fácil pasar por alto este acontecimiento. Más aún, era probable que, para ciertos observadores críticos que habían seguido de cerca el desarrollo del museo, la etiqueta #HoyNosEscuchamos, que se utilizó para promocionar la institución (y que aparecía proyectada en una pantalla negra durante la ceremonia de inauguración), solo contribuyera a reforzar sus inquietudes acerca de la falta de diálogo y transparencia en el proceso de creación del sitio.

Yo había viajado desde el vecino Ecuador para asistir al evento y, al igual que varios otros de los presentes aquella noche en el Lugar de la Memoria, me preguntaba qué le depararían las semanas y meses siguientes al museo. Sin embargo, no es una exageración decir que, tanto para mí como para muchos otros asistentes, la sensación más abrumadora fue una de ligero asombro. El Lugar de la Memoria, que había sido objeto de tanto drama y desacuerdos durante un periodo de casi siete años, era finalmente una institución real y en funcionamiento.

Este libro examina los debates y las prácticas que llevaron a este momento. El Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social, conocido popularmente como LUM, es una institución encargada de representar la historia de la violencia política ocurrida en el Perú durante las décadas de 1980 y 1990. Los principales actores de este conflicto armado interno fueron el Estado peruano, la agrupación maoísta Sendero Luminoso (Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso) y otro grupo insurgente más pequeño, el MRTA (Movimiento Revolucionario Túpac Amaru). La guerra comenzó en 1980, cuando Sendero Luminoso inició su lucha armada con el objetivo de derrocar al Gobierno peruano. Las brutales tácticas del grupo de izquierda recibieron una respuesta igualmente violenta de parte del ejército peruano, el cual desarrolló prácticas de “guerra sucia” algo similares a las observadas en otros países latinoamericanos que experimentaron conflictos armados y gobiernos autoritarios durante las décadas de 1970 y 1980. Los niveles de violencia disminuyeron en la mayor parte del Perú tras la captura en 1992 del líder de Sendero Luminoso, Abimael Guzmán. Sin embargo, la década de 1990 estuvo marcada por abusos contra los derechos humanos perpetrados por el gobierno autoritario de Alberto Fujimori (1990-2000) en nombre de la lucha contra el terrorismo. Según el análisis de la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú (2001-2003), se estima que 69.280 peruanos murieron como resultado del conflicto armado (CVR 2003). Gran parte de la violencia se concentró en las regiones andina y amazónica del país, y las poblaciones rurales e indígenas fueron, por mucho, las más afectadas.

Esta etnografía se basa principalmente en el trabajo de campo que desarrollé entre enero y diciembre de 2013 en Lima, la capital del país, donde se encuentra ubicado el LUM. Pasé buena parte de ese año realizando entrevistas formales (72 en total) con personas involucradas en el proyecto del museo, así como con representantes de los sectores que participaron en el proceso: varias ONG de derechos humanos, organizaciones de víctimas de la violencia, miembros de las fuerzas armadas, instituciones académicas y de investigación, y donantes internacionales. También asistí a reuniones y eventos públicos relevantes, seguí la evolución del proceso en los medios de comunicación y sostuve conversaciones periódicas

con amigos, colegas y diversos interlocutores sobre temas relacionados con mi investigación. Dicho trabajo se desarrolló sobre la base de otros viajes de investigación más breves al Perú, realizados en 2009, 2010 y 2011, y fue complementado luego con visitas posteriores en 2014, 2015, 2017, 2018 y 2019 (un total aproximado de 18 meses en el país).

Al diseñar y desarrollar la etapa principal de mi trabajo de campo, procuré rastrear las redes de personas e instituciones involucradas en las discusiones que influyeron en la creación del LUM. Siguiendo el trabajo de otros etnógrafos de museos (Bunzl 2014; Handler y Gable 1997; Isaac 2007; Macdonald 2002; Price 2007; Shannon 2014; White 2016), consideré importante documentar cómo las visiones de (y para) el LUM estuvieron estrechamente vinculadas a los individuos, eventos y encuentros específicos que terminaron conformando el proyecto. Se me hizo evidente que la iniciativa que estaba estudiando distaba mucho de ser un lienzo en blanco sobre el cual se proyectarían “visiones controvertidas de la historia” o algo similar. La iniciativa del LUM había adoptado su propia trayectoria histórica e institucional, y había que tomar en cuenta esa realidad. Aunque mi trabajo se desarrolló principalmente en la ciudad de Lima, las relaciones y los procesos que analicé se extendieron más allá de la capital. En los capítulos 4 y 5, incorporo material de investigaciones realizadas en la región Ayacucho, en la sierra del Perú. Dicha región, donde tuvo su origen Sendero Luminoso, albergaba una serie de iniciativas de memorialización que, en cierto momento del proceso, el LUM estuvo interesado en encauzar hacia la creación de una red nacional de sitios de la memoria.

Además, mi enfoque como investigador me permitió reconocer que las distinciones entre “comentarista” y “participante” en el proyecto del museo podían ser difusas y, en ocasiones, modificarse en el tiempo. Por ejemplo, la activista que describo en la introducción (Karen Bernedo) terminó formando parte de la iniciativa estatal (véase el capítulo 5). Y, en particular en las etapas finales del proceso de creación del LUM, varios empleados de la institución eran intelectuales a quienes antes había conocido como colegas, lo que me llevó a reflexionar acerca de cómo los investigadores académicos terminan viéndose involucrados en el diseño institucional y en la elaboración de narrativas históricas.

Como el lector podrá apreciar, al ahondar en la historia y la vida social del proyecto, mi experiencia de investigación estuvo orientada en gran medida por mi posición como joven antropólogo extranjero, así como por mi relación (percibida) con el LUM. Es a través de esta experiencia, y desde esta posición, que reuní el material para los capítulos siguientes.

Quisiera concluir haciendo un comentario sobre los nombres y la terminología que utilizo en este libro: por razones de simplicidad, me refiero normalmente al “LUM” en lugar de “Lugar de la Memoria”, a pesar de lo anacrónico de esta decisión (el acrónimo LUM no se volvió de uso común sino hasta 2014, como resultado de una campaña de promoción). Además, suelo utilizar seudónimos al describir a las personas entrevistadas para el libro. Hay varias excepciones a esta regla, en especial en aquellos casos en que los participantes son figuras públicas conocidas o manifestaron su voluntad de ser identificados. Tomar decisiones de este tipo es siempre una tarea difícil, y lo he hecho siguiendo mi propio sentido acerca de lo que es justo y adecuado.

Introducción

Objetos peligrosos

En el Perú, ha cobrado fuerza una cultura transnacional de memorialización. Como todo tipo de cultura, esta se caracteriza por un conjunto particular de normas, valores y prohibiciones. Para que una “cultura transnacional” tenga valor analítico, debe ser conceptualizada con referencia a los mundos sociales y las relaciones de poder que surgen a medida que las personas se involucran con ideas y prácticas móviles (Ong 1999).

En la avenida España, en el centro de Lima, hay un museo sumamente interesante. Sin embargo, no es posible simplemente entrar a visitarlo cuando uno quiera. Para hacerlo, es esencial obtener previamente un permiso o tener algún amigo con buenos contactos. Pero, aun en ese caso, hay que pasar al menos por dos niveles de seguridad antes de llegar a la exhibición.

Una vez dentro del pequeño recinto de dos salas —sus encargados reconocen que se trata más bien de una “galería” que de un museo en todo el sentido de la palabra—, uno se encuentra con una gran variedad de obras de arte de gran impacto visual. Pinturas, alfombras ornamentales, banderas, carteras repujadas, cestas tejidas, retablos andinos, todos ellos con iconografía maoísta o referentes a la lucha armada revolucionaria de Sendero Luminoso. El museo se encuentra ubicado en la sede de la DINCOTE (Dirección Nacional Contra el Terrorismo), la unidad antiterrorista de la Policía Nacional del Perú, cuyos orígenes se remontan a la década

de 1980¹. La mayoría de dichos artefactos fueron incautados a principios de la década de 1990 durante las incursiones realizadas a los refugios de Sendero Luminoso en Lima, que anticiparon la captura de su líder, Abimael Guzmán, en la “Operación Victoria”, realizada el 12 de septiembre de 1992. Estas piezas, que técnicamente aún se encuentran bajo custodia policial, fueron elaboradas sobre todo en cárceles de la zona, incluidos algunos lugares tristemente célebres debido a los disturbios y ejecuciones extrajudiciales que ocurrieron en ellos durante el conflicto armado. Además de las obras artísticas, en la galería hay fotografías impresas que dan una idea del contexto histórico, así como un maniquí de tamaño natural que representa a Guzmán de pie dentro de un jaula y vestido con un traje a rayas de prisionero, escena que evoca la forma en que el líder subversivo fue exhibido públicamente por el Gobierno de Fujimori luego de su captura. En la segunda sala, cerca del maniquí, se muestra una pequeña colección de efectos personales del profesor de filosofía convertido en líder subversivo, que incluye los frascos de pastillas de la medicación que Guzmán tomaba para tratar su psoriasis (que fueron una pista importante en la investigación policial realizada para capturar al cabecilla de Sendero Luminoso). En el piso, se hallan apilados los cientos de libros que componían la biblioteca personal de Guzmán. De acuerdo con varios artículos sobre el museo escritos y publicados a lo largo de los años, se exhiben en él aproximadamente 1.200 objetos². Y, desde un punto de vista curatorial, son presentados con una apariencia profesional que se corresponde con la de la mayoría de los museos de este tamaño en el Perú.

Mi breve visita de veinte minutos al museo de la DINCOTE en enero de 2013 fue posible gracias a una invitación del mayor Pedro Sánchez, un oficial en situación de retiro que era miembro del órgano antiterrorista Grupo Especial de Inteligencia del Perú (GEIN),

¹ El nombre actual de esta unidad es Dirección Ejecutiva Contra el Terrorismo de la Policía Nacional del Perú (DIREJCOTE), pero es conocida comúnmente por su acrónimo anterior, DINCOTE (Quintanilla 2017).

² Véanse Milton (2015) y Ulfe y Ríos (2016) para información adicional sobre el museo. El museo de la DINCOTE no cuenta con presencia oficial en la web, aunque es fácil encontrar imágenes de la galería en internet.

la unidad de ochenta personas que orquestó la operación que logró la captura de Guzmán. Conocí al mayor Sánchez en una reunión que este tuvo con representantes del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM), durante la cual le expresé mi interés en continuar hablando con él acerca del museo de la DINCOTE y su posible relación con el proyecto del museo nacional.

Conversamos varias veces y, aunque los hechos relacionados con la creación del museo de la DINCOTE nunca me quedaron del todo claros, las reflexiones de Sánchez sobre el significado de los objetos incautados llamaron mi atención. La exhibición parece haber tenido sus orígenes en una pequeña galería creada poco después de los operativos policiales de la década de 1990³. El mayor me contó que, en un comienzo, había apenas dos grandes vitrinas, colocadas una contra la otra, en una sala aún más pequeña que la que yo había visitado. Me dijo que los objetos exhibidos fueron elegidos por su valor estético, y que se seleccionaron las piezas más “impresionantes” y “vistosas”. Esta pequeña galería se mantuvo sin cambios hasta principios de la década de 2000. En ese momento, alguien (cuyo nombre desconozco) decidió que la galería necesitaba tener un circuito adecuado para los visitantes y estar organizada de manera cronológica. Sánchez me contó que, en esa transición de gabinete de curiosidades a museo, se mantuvo el principio de mostrar las piezas “más bonitas”, pero se agregaron fechas y periodos para dar a la exhibición un “carácter más profesional”.

Sin embargo, según Sánchez, hubo algunos errores en el proceso. Y atrajo mi atención sobre uno de ellos en particular. “Se cometieron algunos errores. Porque... bueno, el diseñador, un ingeniero, con muy buenas intenciones, sobredimensionó el acto y puso unas vitrinas muy bonitas y, las banderas de Sendero Luminoso, las puso en marcos de pan de oro. Al final, nos criticaron por eso. Porque prácticamente era una apología”. Cuando le pregunté quién los había criticado, me dijo que fue el Instituto Nacional de Cultura (INC) del Perú⁴. Según Sánchez, la DINCOTE había

³ Imágenes de los objetos circularon en cierta medida luego de dichas incursiones. Véanse, por ejemplo, las fotografías atribuidas a Alejandro Balaguer en Poole y Rénique (1992:42).

⁴ El INC ya no existe. Fue reemplazado por el Ministerio de Cultura en 2010.

solicitado algún tipo de reconocimiento de dicha institución. Pero, cuando llegó la delegación del INC, sus integrantes quedaron “horrorizados” por lo que vieron. Sánchez me relató cómo los funcionarios del instituto lo sermonearon sobre su misión de salvaguardar el patrimonio cultural de la nación y le expresaron que, en su opinión, la colección de “objetos de muerte y destrucción” de la DINCOTE no calificaba como “parte de la cultura de nuestro pueblo”. Sánchez recordaba también una advertencia que recibió de uno de los representantes del INC. “Tengan ustedes mucho cuidado con las personas que visitan este local porque pueden llevarse una idea muy diferente de las cosas”, le dijo. Según dicho representante, los estudiantes y los jóvenes podían sentirse atraídos por la sofisticación de los artefactos y salir de la exposición pensando que Sendero Luminoso “pudieron llevarnos a una mejor forma de vida”.

Según el relato de Sánchez, fue debido a estas razones que el INC decidió no recomendar la inscripción del museo de la DINCOTE. El mayor pensaba que las cosas podrían haber sido distintas si él y sus colegas hubieran mostrado los objetos de una manera más austera, tal vez sin las nuevas y relucientes vitrinas ni los marcos de pan de oro que acentuaban la maestría artística y la fuerza visual de las obras⁵. El museo nunca se abrió al público, pero sí recibió a personas que llegaron a ver los objetos de Sendero Luminoso —delegaciones extranjeras, académicos, comisionados de la verdad, cadetes de policía, oficiales militares y alguno que otro periodista— y Sánchez fungió como guía ocasional a lo largo de los años.

A pesar del estado de deterioro en el que se encontraban algunos objetos debido al daño ocasionado por las polillas y los efectos

⁵ Kratz (2011:25) examina cómo el diseño de exposiciones y las técnicas de exhibición participan en la creación de valor de los objetos de un museo mediante “poderosas persuasiones que aprovechan y sintetizan una variedad de recursos y medios sensoriales y de comunicación”. Es seguro suponer que la ubicación del museo de la policía dentro de la sede de la DINCOTE también habría sido un obstáculo para abrirlo al público. El estudio de caso de Monica Eileen Patterson (2011) sobre el Museo Jim Crow de Recuerdos Racistas (JCM por sus siglas en inglés) en Cedar Rapids, Michigan, ofrece interesantes paralelos y contrastes con las prácticas halladas en el sitio de la DINCOTE. El acceso al JCM también se limita a visitas programadas, por ejemplo, aunque esto tiene que ver con el objetivo de la institución de utilizar parafernalia racista para educar sobre tolerancia y promover la justicia social.

nocivos de las luces halógenas, para el policía retirado la colección aún conservaba su fuerza simbólica. En las cuatro entrevistas que tuve con Sánchez, este proclamó que la colección de la DINCOTE había capturado el “espíritu” de Sendero Luminoso. “Nosotros [en la DINCOTE] pensamos que mientras las cosas del museo estén en nuestras manos, y si Abimael Guzmán sigue recluido en una prisión de máxima seguridad... el espíritu de la organización lo tenemos aquí en el museo. El espíritu... la esencia ideológica Y mientras nosotros la tengamos en nuestras manos, [Sendero Luminoso] no volverá a ser el mismo”. Pero, entonces, ¿los objetos eran peligrosos por sí mismos?, le pregunté. “Claro que sí”, respondió Sánchez. “Si se les devuelve esta esencia ideológica, surgirá el fanatismo”.

Sánchez sabía que mi interés principal era el proyecto del LUM —el museo que potencialmente presentaría la historia de la DINCOTE junto con la de otros actores clave del conflicto armado— e insistió en que esta iniciativa patrocinada por el Estado tenía que ser muy cuidadosa. Me dijo que ya le había advertido a un representante del LUM, de una manera similar a como el funcionario del INC les advirtió a él y a sus colegas unos años antes: “Le dije [al representante del LUM] que... había que tener mucho cuidado. Porque este ‘Lugar de la Memoria’ podría tomarse como un centro de peregrinación, un lugar de visita frecuente de los terroristas que están en libertad ahora, de los familiares... de las organizaciones de fachada. Como un centro de peregrinación, como un santuario para terroristas. Era muy peligroso”. Expresó su preocupación de que el sitio pudiera convertirse en algo similar a El Ojo que Lloro, un conocido monumento de Lima que Sánchez creía (erróneamente) que era un centro para las actividades conmemorativas de Sendero Luminoso. “Esto nos preocupa”. Si el LUM iba a mostrar objetos senderistas, la seguridad sería un tema clave. Los militantes o simpatizantes de Sendero Luminoso podían entrar a robar el museo “en cualquier momento”. “¿Qué pasaría con una organización que recupera su espíritu? Es peligrosísimo, ¿verdad?”. Por esta razón, y quizás también por el deseo de mantener intacta la colección de la DINCOTE, Sánchez se opuso a donar o vender una cantidad importante de objetos al LUM⁶. Dijo que la mejor

⁶ Sánchez no era el único preocupado por el futuro de la colección de la

opción era hacer réplicas —que presumiblemente estarían libres del espíritu de Sendero Luminoso—. Además, añadió, ¿por qué el LUM, con todo su dinero y sus recursos, debía tener la oportunidad de extraer objetos de la colección de la DINCOTE?



Foto 1: El museo de la DINCOTE

Aunque los objetos senderistas eran peligrosos, Sánchez también destacó su valor. Su discurso evidenciaba una suerte de reverencia por Sendero Luminoso que muchos de sus colegas de la Policía Nacional del Perú parecían compartir. La historiadora Cynthia Milton (2015:365-366), al documentar su visita al museo de la DINCOTE en 2012, describe a su guía (que al parecer no fue Sánchez sino otra persona) indicando que “[parecía estar] preocupado por que las imágenes y los objetos expuestos tuvieran el poder de hacer que las personas simpatizaran con Sendero

DINCOTE. Un editorial de 2009 publicado en el diario de derecha *Expreso* (*Diario Expreso* 2009) advertía sobre la posible desaparición del museo si el Gobierno lo obligaba a transferir sus objetos al LUM. Dicho editorial no parece haber sido motivado por ninguna propuesta específica al respecto.

Luminoso”. Sin una preparación adecuada, era fácil ser engañado por su impactante apariencia.

Sin embargo, eso no significaba que hubiera que destruirlos. En este punto, el discurso acerca de los objetos incautados ahondó en una distinción que a los funcionarios de la DINCOTE les interesa mucho dejar en claro: que sus tácticas y su cosmovisión fueron esencialmente distintas de las de las fuerzas armadas peruanas⁷.

“Los militares, por su parte, no estaban contentos con que la policía tuviera este museo”, insistió Sánchez. Según el policía retirado, un militar diría que la colección “debe quemarse inmediatamente”. También me refirió historias de oficiales militares que, durante su visita, habrían intentado robar objetos del museo. La policía, en cambio, “no estábamos de acuerdo con matar ni destruir”, pues “cuando uno tiene al terrorista vivo, pues puede estudiarlo, interrogarlo... incluso convencerlo”. El tratamiento que se daba a los objetos funcionaba como una especie de alegoría del tratamiento que se había dado al enemigo terrorista.

“Nosotros no combatimos ideas”, me dijo Sánchez, expresando una posición institucional que la DINCOTE repite a todos sus miembros y a todo el que le interese escucharla. No había nada intrínsecamente malo en leer a Marx, Lenin o Mao; el problema era la “interpretación violenta” de estas ideas. El enfoque de la DINCOTE se basaba en aprender esas interpretaciones para tratar de entender cómo pensaban los senderistas, qué leían, cuáles eran sus asociaciones mentales, qué comían, cómo dormían, etc.⁸

⁷ Un análisis detallado de la rivalidad entre la policía y las fuerzas militares escapa al alcance de esta discusión. La falta de coordinación entre los organismos entorpeció la respuesta del Estado frente a los grupos insurgentes. En un caso, por ejemplo, varios comandantes militares no respondieron a un ataque de Sendero Luminoso contra una estación de policía en Uchiza, San Martín, a pesar de que el presidente del Consejo de Ministros les ordenó que lo hicieran (Burt 2007: 5354, 66).

⁸ Milton (2015:369), al analizar el museo de la DINCOTE, describe “una relación casi hagiográfica entre la DINCOTE y sus preciados adversarios”. El estudio de caso de Sharp (2014:158) sobre un museo militar en México que exhibe objetos confiscados a narcotraficantes presenta una justificación institucional similar: “Necesitamos conocer a nuestro enemigo para poder combatirlo de manera efectiva”. Los discursos de Sánchez y otros policías sobre

Sánchez señaló que a los militares les interesaban poco estos temas y que participaban de manera rutinaria en tácticas indiscriminadas que la DINCOTE prefería evitar⁹.

Donde la DINCOTE veía un museo civilizado —o por lo menos un testimonio de su rechazo a la barbarie de los militares—, otros veían un lugar que no se hallaba en sintonía con las normas contemporáneas. A finales de 2012, el LUM realizó una visita oficial al museo de la DINCOTE, la cual estuvo precedida por visitas individuales a la colección por parte de varios de sus representantes. El proyecto del museo nacional enfrentaba sus propios dilemas en términos de objetos, y el museo de la policía representaba una potencial fuente de inspiración y tal vez incluso de materiales. Los funcionarios del LUM con los que hablé se refirieron a la galería como los “trofeos de guerra” de la DINCOTE y expresaron su pesimismo sobre la probabilidad de que dicha institución donara o permitiera el traslado de algunos de estos objetos al museo nacional. Nunca se desprenderían de ellos, me aseguraron varios representantes del LUM. La renuencia de la DINCOTE, formulada en términos (“trofeo de guerra”) que contrastaban el triunfalismo de la policía con la lógica de memoriaización orientada a los derechos humanos, reforzaba la opinión general de que la policía antiterrorista podía ser un socio muy interesante con el cual tratar, pero también uno potencialmente problemático. A esta incertidumbre se sumaba tal vez la sensación de que, al prestar demasiada atención a las narrativas policiales,

Sendero Luminoso hacen recordar al análisis estructuralista de Edmund Leach (1965) sobre la guerra en sociedades de pequeña escala. Los enemigos en la guerra no son el Otro absoluto, sino que pertenecen al “exterior inmediato” compuesto por socios comerciales, parientes políticos y animales salvajes que les son familiares. Leach (1965:168) también observa que, a menudo, “se cree que [las capturas de guerra] aportan un beneficio metafísico a la comunidad de sus captores”. Para un análisis de los llamados “trofeos oscuros” en las guerras contemporáneas, véase Harrison (2012).

⁹ Si bien es correcto decir que fueron las investigaciones policiales y de inteligencia, antes que las torturas o desapariciones auspiciadas por el Estado, las que llevaron finalmente a la captura de Guzmán, una narrativa de la “labor policial” puede ocultar la realidad de las violaciones de derechos humanos perpetradas por la DINCOTE y otras divisiones policiales durante los años de la violencia política.

se corría el riesgo de desplazar a las fuerzas armadas, un sector poderoso en los debates acerca del museo nacional.

Un miembro del equipo encargado de diseñar la exposición del LUM, quien describió su visita al museo de la DINCOTE como “bien fuerte”, se refirió a los desafíos curatoriales que planteaban los objetos senderistas. El museo de la DINCOTE era, en resumen, un modelo de lo que no se debía hacer:

Una cosa es mostrar la parafernalia o los objetos senderistas como una especie de altar, como los tienen en la DINCOTE... y otra cosa es presentarlos de una manera más sencilla, más cotidiana, más mundana, ¿no? Todo tiene que ver con cómo tú los presentes.

Pero yo no haría lo que ha hecho la DINCOTE, en su museo. En la DINCOTE, es como un trofeo de guerra, una especie de capilla o algo así. Y me parece bien... [risas] que no lo tenga abierto al público.

Incluso si los objetos podían ser domesticados mediante una labor de curaduría en un museo nacional, existía aún el riesgo de terminar con una exhibición que se asemejara a una “capilla de culto”, un escenario que el empleado del LUM describió como peligroso. Debido a que las propuestas a la DINCOTE (y al Ministerio Público, que supuestamente tenía también objetos senderistas bajo custodia) no produjeron resultados tangibles, la opinión de consenso durante mi etapa principal de trabajo de campo fue que, si el equipo curatorial quería presentar arte o artefactos de inspiración senderista, tendrían que hacer réplicas, utilizando la “realidad” solo como inspiración creativa.

La idea de museo de la memoria y el Perú

El escenario esbozado líneas arriba demuestra una verdad fundamental sobre los museos de la memoria en el Perú y en otras regiones del mundo afectadas por un conflicto reciente: las experiencias de la guerra y de un gobierno autoritario producen una pluralidad de significados, lazos afectivos y prácticas conmemorativas que pueden (o no) encajar con facilidad en la ola contemporánea de memorialización

orientada a los derechos humanos. Como afirman con gran claridad las antropólogas María Eugenia Ulfe y Vera Lucía Ríos (2016:27) en su estudio sobre el museo de la DINCOTE, la galería “no puede entenderse como un ‘museo de la conciencia’ o un ‘sitio de la memoria’”. A pesar de la manera clara en que el museo de la DINCOTE moviliza artefactos y representaciones de la violencia pasada para transmitir su propia visión particular del “nunca más”, pocos se mostrarían en desacuerdo con la apreciación de estas autoras.

En un sentido comparativo, académicos y profesionales han comenzado a analizar el “museo de la memoria” como una forma cultural global (Sodaro 2018; Williams 2007), una que ha sido adoptada por diversos actores para una gran variedad de propósitos, pero que, sin embargo, presenta ciertas características unificadoras. El estudio de Paul Williams (2007) sobre este género de museos identifica sus antecedentes en los sitios de memorialización de las Guerras Mundiales y el Holocausto, y destaca la proliferación internacional de los museos de la memoria en la etapa posterior a la Guerra Fría. Amy Sodaro (2018:3), en su estudio comparativo sobre cinco museos de la memoria, subraya la “naturaleza global y transcultural de esta nueva forma conmemorativa” y se ocupa de los flujos transnacionales que influyen en la creación de estos sitios. Los intentos por entender el surgimiento y la circulación de esta forma cultural a escala global citan a menudo factores como la creciente importancia de los discursos sobre la memoria y los derechos humanos desde los últimos años del siglo XX, y ubican a estos museos dentro de un “*boom* de la memoria” que se evidencia en el arte, el mundo académico y otros ámbitos de la vida social (Huyssen 2003). La teórica cultural Silke Arnold – De Simine (2013) va un paso más allá al sostener que la lógica y las prácticas curatoriales asociadas a la memorialización de pasados difíciles son ahora evidentes en otros géneros de museos. La autora observa que un sello distintivo de estos sitios es un “viraje posmoderno desde la ‘historia’ como discurso rector autorizado sobre el pasado hacia el paradigma de la memoria” (Arnold – De Simine 2013:10)¹⁰.

¹⁰ Geoffrey White (2016:210), en su etnografía sobre el monumento y museo conmemorativo USS Arizona Memorial en Pearl Harbor, llama la atención sobre tres técnicas curatoriales halladas en la muestra recreada de este sitio que parecen ser características de las transiciones descritas por autores como Arnold – De Simine: usar citas directas de actores históricos (en oposición a

Es posible establecer algunas características comunes de los museos de la memoria sin necesidad de hacer una revisión exhaustiva de la literatura académica. En primer lugar, tienden a centrarse en las víctimas y en los efectos de la violencia, más que en la derrota de enemigos extranjeros o internos. Tienen como objetivo promover los ideales de los derechos humanos y la democracia, en vez del nacionalismo militar que toda una generación anterior de museos, monumentos y sitios de la memoria (aparentemente) trató de inculcar. Por lo general, ponen énfasis en la inclusión de diversas voces y en un cuestionamiento crítico de las narrativas predominantes, y se autodefinen en oposición a la “historia oficial”. Casi siempre, combinan objetivos pedagógicos con objetivos conmemorativos, aunque en distinto grado. Y tienen un uso cada vez mayor de las tecnologías audiovisuales para promover la identificación con quienes fueron afectados directamente por la violencia.

Existen normas y convenciones identificables incluso en lo que respecta a asuntos tan específicos como los tipos de objetos que una institución debe exhibir y cómo debe exhibirlos; Williams (2007:25-50) dedica un capítulo de su libro a este tema. La colección de la DINCOTE, aunque proporciona evidencia material de la violencia pasada, cae fuera de las categorías habituales de objetos que se encuentran en los museos de la memoria, como efectos personales de las víctimas o artefactos del terrorismo de Estado (Williams 2007:28; véase también Arnold – De Simone 2013:78). Como se expuso líneas arriba, la exhibición de objetos de Sendero Luminoso como trofeos de guerra, reliquias precautorias o artefactos que contenían la “esencia” del grupo insurgente no fue del agrado de quienes tenían la tarea de crear un museo de este tipo en el Perú. Y resultaba difícil imaginar de qué manera la perspectiva de un personaje como Sánchez podría incorporarse a una exhibición centrada en los derechos humanos. Los custodios del museo de la DINCOTE no lo crearon siguiendo las convenciones de los museos de la memoria globalizados, en tanto que la iniciativa del LUM lo hizo de una manera clara y resuelta.

una voz curatorial de síntesis), apoyarse en historias personales y alentar a los visitantes a “sacar sus propias conclusiones” sobre el sentido más amplio de los eventos representados.

En el Perú, los orígenes directos del impulso hacia la memorialización se remontan a la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) y la creación posterior de proyectos de la memoria locales y regionales durante la primera década del siglo XXI. La CVR produjo una exposición fotográfica basada en su trabajo, *Yuyanapaq*, la cual fue inaugurada en agosto de 2003 y pronto se convirtió en una de las exhibiciones más influyentes en la historia peruana reciente (véase el capítulo 3). El Ojo que Lloro (al que se hizo referencia anteriormente) fue construido como una iniciativa privada a raíz de la labor de la CVR y sigue siendo el monumento más importante de Lima en homenaje a los muertos y desaparecidos en la guerra. En la región Ayacucho, la emblemática organización de familiares de víctimas ANFASEP (Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú) inauguró en 2005 el Museo de la Memoria de ANFASEP, lo que ayudó a impulsar la creación de otros sitios y museos de la memoria allí y en regiones vecinas en los años siguientes (Portugal Teillier 2015; Reátegui, Barrantes y Peña 2010; Weissert 2016). Muchas de estas iniciativas a pequeña escala fueron colaboraciones en las que participaron ONG de derechos humanos nacionales y donantes internacionales (por ejemplo, el museo de ANFASEP recibió financiamiento y asistencia técnica de un organismo de desarrollo alemán). En regiones como Ayacucho, Huancavelica y Junín, así como en la capital del país, la construcción de monumentos y museos se complementó con otras formas de memorialización en ámbitos como el arte, la música, el cine y el teatro (Milton 2014a). La creación de estos espacios constituyó una respuesta al llamado de la CVR a hacer reparaciones simbólicas a las víctimas y establecer sitios de la memoria, y sus protagonistas a menudo consideraron estas formas de conmemoración pública como parte de un proceso más amplio de justicia transicional¹¹.

A primera vista, el surgimiento de proyectos de memorialización y de un “impulso a recordar” en el Perú puede ser interpretado como una ruptura frente a una narrativa de progreso que impregnó las representaciones de la nación durante las dos

¹¹ Markus Weissert (2016:176) describe el periodo comprendido entre los años 2004 y 2010 como el apogeo de las actividades de memorialización en el país.

primeras décadas del siglo XXI. En el momento en que desarrollé mi investigación, el país llevaba más de una década de crecimiento económico constante, impulsado en gran medida por la minería y las exportaciones de combustibles, aun cuando los beneficios del llamado “milagro peruano” seguían distribuyéndose de manera muy desigual. No menos importantes fueron proyectos culturales como la Marca Perú (Cánepa Koch y Lossio Chávez 2019), una identidad de marca nacional, y el denominado *boom* gastronómico liderado por famosos chefs como Gastón Acurio (véase, por ejemplo, García 2013), que canalizaron los deseos, largamente compartidos por intelectuales nacionalistas de todo el mundo (Handler 1988; Tenorio-Trillo 1996), de presentar al Perú como una nación moderna y culturalmente distinta. En conjunto, estos acontecimientos inspiraron una renovada confianza nacional en un país famoso por lamentar sus fracasos del pasado¹².

Exhibir la violencia del pasado, ya sea en sitios oficiales o como parte de iniciativas de base, tuvo —y sigue teniendo— el potencial de desestabilizar los relatos celebratorios del presente y el futuro imaginado del Perú. Los actos públicos de conmemoración pueden “desmontar la temporalidad política que... las élites peruanas intentan fabricar” al recordarles atrocidades que muchos de ellos preferirían olvidar (Rojas-Pérez 2017:5)¹³. Sin embargo,

¹² Para un análisis reciente del tropo del Perú como nación fallida, véase Thurner (2011). Un periodo clave en la consolidación de esta narrativa fue el que siguió a la derrota del Perú por parte de Chile en la Guerra del Pacífico (1879-1883), en el que intelectuales nacionalistas de la época (en particular, Manuel González Prada) interpretaron dicho resultado como consecuencia de divisiones raciales, culturales y geográficas no resueltas que impidieron el desarrollo del país. Por supuesto, las ansiedades persistieron dentro de la reciente sensación de optimismo que describo. Las disputas por los recursos naturales que involucran a empresas mineras y comunidades locales (Li 2017) tal vez sean la manifestación más clara de las contradicciones del presente neoliberal del país, pues sitúan el motor del crecimiento económico del Perú frente a los medios de subsistencia de aquellos a quienes se promete inclusión en un proceso de avance hacia el desarrollo.

¹³ La etnografía de las exhumaciones en Ayacucho realizada por Isaías Rojas-Pérez (2017) analiza detenidamente la relación entre la justicia transicional y el poder estatal que presento a continuación. Rojas-Pérez examina cómo una “necro-gubernamentalidad del posconflicto” que se centra en el uso de un discurso humanitario por parte del Estado en los esfuerzos por recuperar los cuerpos

un análisis de la memorialización que se centre en exclusiva en las cualidades disruptivas y potencialmente transformadoras de proyectos como el LUM corre el riesgo de pasar por alto la manera en que los objetivos de “nunca más” y las visiones nacionales de las élites políticas pueden coexistir y entrelazarse (Wilson 2001). Y, más importante aún, dicho énfasis puede ocultar la dinámica social y las relaciones de poder que surgen a medida que la idea de un museo de la memoria (junto con las nociones de memoria y derechos humanos que la acompañan) se va asentando en realidades institucionales y políticas específicas. Como expongo a continuación, y de hecho a lo largo de todo el libro, la inclusión del LUM en las culturas globales de memorialización como una iniciativa formal del Estado constituyó un hecho trascendental, aun cuando el apoyo político y financiero del Gobierno peruano al museo estuvo lejos de ser constante. Esta conexión discursiva e institucional con el Estado nación hizo urgente examinar de qué manera la memorialización en el Perú tenía el potencial de promover una reflexión crítica sobre la historia reciente de la nación y al mismo tiempo legitimizar el *statu quo* de la posguerra y, por lo menos en un sentido amplio, el Estado posconflicto. Como etnógrafo, esta conexión con la estatalidad me impulsó a registrar diferencias en el actuar y el comentar “dentro” frente a “fuera” del proyecto oficial del museo, y a prestar atención a la importancia que mis interlocutores atribuían a tales posiciones¹⁴.

de las víctimas se ve desestabilizada por visiones y prácticas alternativas en las comunidades quechuahablantes y entre los familiares de los desaparecidos.

¹⁴ Aunque los científicos sociales han reconocido desde hace mucho las dificultades empíricas de separar a las personas y entidades que pertenecen al “Estado” de aquellas que no, autores como Timothy Mitchell (1991) sostienen que la frontera entre el Estado y la sociedad y el efecto de externalidad que crea es una parte integral del poder estatal. “La frontera aparente del Estado no marca el límite de los procesos de regulación”, afirma el autor; y añade: “Es, en sí misma, producto de dichos procesos” (1991:90).