

Artículo para el libro:

The Andean World, edited by Linda J. Seligmann and Kathleen S. Fine-Dare
London: Routledge, 2017

Chapter 23

(versión español)

Violencias extremas en museos conmemorativos. El Lugar de la Memoria en el Perú

Ponciano del Pino Eliana Otta¹

Resumen

Este artículo discute la representación de la violencia en la muestra del Lugar de la Memoria. Al tomar la perspectiva de la memoria y los derechos humanos, esta propuesta parte por reconocer la dimensión humana de la experiencia, de la pérdida, del dolor, del recuerdo que lacera y da sentido a las vidas de los afectados, pero circunscrita a su contexto y a sus largas luchas por derechos y ciudadanía. Es una memoria que reintroduce el pasado en toda su densidad, visibilizando una agenda mayor, histórica, motivada por la exclusión, la desigualdad y la injusticia, y que en su vigencia nos recuerda la larga deuda de la República con las poblaciones más vulneradas, andinas y amazónicas. Aun cuando la muestra busca reflejar la violencia extrema de los 80, la fuerza de enunciación está puesta en el presente, en la memoria entendida como la conciencia del tiempo, como la bisagra entre pasado y presente.

Introducción

Cuando en el 2008 se propuso un museo que conmemore a las víctimas de la violencia en el Perú de 1980, las reacciones al respecto fueron divergentes. Mientras unos destacaban su valor para el aprendizaje colectivo, otros lo consideraban un obstáculo para la “reconciliación”, alineados con la posición del gobierno.² No sería el primer museo conmemorativo en el Perú,

¹ Ambos autores fueron miembros del equipo curatorial del LUM.

² Para un recuento de estas posturas divergentes, véase Portugal 2015.

pero sí el primero en la capital y en conminar al gobierno a acogerlo.³ El presidente Alan García lo aceptó debido al reclamo de las asociaciones defensoras de los derechos humanos y de figuras culturales y políticas.⁴ En el 2013 el edificio se terminó de construir y en diciembre del 2015, se inauguró la muestra permanente del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM): *Perú 1980 - 2000*.

La confrontación sobre la historia reciente es una constante en los países latinoamericanos que pasaron por dictaduras y guerras civiles. El pasado es un campo de disputas, antes que de celebraciones por la unidad de la identidad nacional (Jelin y Langland 2004). Eso explica el interés por el control de su representación, por cómo las historias serán contadas y contextualizadas en el presente. Hay que tener en cuenta que estamos frente a experiencias que no se circunscriben al pasado, en el sentido estricto de lo histórico, sino que son pasados que habitan los recuerdos de la gente y que tienen efectos en su convivencia. Las representaciones de la historia finalmente se tejen en el curso de los eventos que están tomando forma en el día a día (Young 1993).

¿Cómo representar la violencia en el Perú? ¿Cómo hacerlo desde el Estado, cuyas responsabilidades en esta historia están fuera de discusión pero no asumidas del todo por sus gobernantes? Estas preguntas marcan la conflictividad en que se crea el LUM y las expectativas ante cómo recordar esta historia en un lugar público de memoria. Sobre su exposición ¿Con qué características y perspectivas se aproxima su curaduría a ese pasado? Y sobre las poblaciones andinas y amazónicas, las más afectadas por la violencia, ¿qué tipos de experiencias demandan que recordemos: heroicas, masacres, victimización, luchas por el reconocimiento? Con estas preguntas discutiremos la propuesta museográfica, centrándonos en partes relevantes para dialogar con los propósitos de este libro.

³ Los tres museos de la memoria que preceden al LUM se construyeron en las regiones más afectadas por la guerra: *Para que no se repita* de Anfasep en Ayacucho en 2004-2005, *La casa de la memoria* del gobierno local de Huancavelica en 2010 y el *Walpana Wasi* del gobierno regional de Junín en 2013-2014. Además de estos museos, se han erigido múltiples memoriales a lo largo del país, uno de los más conocidos es *El Ojo que Lloro*, construido en Lima en el 2006. Estas iniciativas responden a las recomendaciones de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), de resarcir simbólicamente a las víctimas.

⁴ La carta pública de Mario Vargas Llosa al presidente García, defendiendo el valor de un lugar público de memoria para la democracia, sin duda tuvo efectos en el cambio de postura del gobierno.

Al abordar la violencia desde la memoria y los derechos humanos, la museografía del LUM apostó por plantear una aproximación no desde la perspectiva del posconflicto, que circunscribe este episodio a un pasado dado y delimitado por la transición, sino desde una trayectoria más amplia de luchas por justicia, derechos y reconocimiento. Para las víctimas, la dimensión humana del reconocimiento está en lo más hondo de sus reclamaciones, de la pérdida, del dolor, del recuerdo que lacera y da sentido a sus vidas. Pero hablamos de una memoria que al reintroducir toda la densidad del pasado, visibiliza una agenda mayor, histórica, motivada por la exclusión, la desigualdad y la injusticia, y que en su vigencia nos recuerda la larga deuda de la República con estas poblaciones. Por eso, aunque la muestra busca reflejar la violencia de los 80, la fuerza de enunciación está puesta en la actualidad, en la memoria entendida como la conciencia del tiempo (Wieviorka 2015), como bisagra entre pasado y presente. Esta perspectiva marca la visualidad de la muestra, que resalta ese pasado presente como una relación continua, donde se subraya la capacidad de acción de las víctimas como sujetos. Al no circunscribirse al pasado, la muestra repara en diferentes trayectorias de acción hasta la actualidad, evidenciando y siguiendo el rastro a personas y colectividades que surgieron de la resistencia.

1. LUM: hacia la articulación de una memoria pública

Al igual que la CVR, el LUM no resulta de un proceso social de luchas por la memoria y los derechos humanos. Su origen se debe a una donación del gobierno alemán, reflejo de los procesos de memoria en el país: vinculados a iniciativas específicas, no constituyen una agenda política que movilice a una población amplia. En contraste, lo que emerge en lo público, es la censura al tratamiento de Sendero Luminoso (SL), antes que promover la reflexión al respecto. La amenaza del “terrorismo” es instrumentalizada para infundir miedo y rechazo, e incita a la represión. A esta suerte de negación se suman las sospechas de los más interesados frente a lo que ofrecería la muestra el LUM.

Motivada por esta animadversión general, y sin respaldo político, la dirección del LUM abrió un proceso de consulta. Fue una decisión sagaz y compleja, por los desafíos que implicaba

organizar un proceso participativo entre actores con visiones muy distintas. Diferentes puntos de vista, multiplicidad de memorias y tensiones entre interpretaciones, hacen de este pasado una realidad ineludible. Antes que negarlo, se pretendió tomar esa complejidad y contestación política como punto de partida para la afirmación de la democracia (Payne 2008), en un esfuerzo que privilegió el diálogo y la colaboración como una manera de asumir y trabajar los conflictos.

El objetivo fue discutir la propuesta museográfica y conocer lo que se esperaba del LUM, mediante un proceso relativamente amplio, con actores directamente interesados. Además de las organizaciones de víctimas y el movimiento de derechos humanos, se invitó a las organizaciones de familiares de víctimas de la policía, los miembros de las fuerzas armadas y fuerzas policiales, las autoridades y funcionarios del gobierno, periodistas y artistas. Fueron 14 reuniones, en tres regiones duramente afectadas por la violencia: Ayacucho, Lima y Junín.⁵ En base a la información recogida se elaboró la fundamentación conceptual del LUM, que, junto a los lineamientos de la Comisión de Alto Nivel, fue insumo para diseñar la museografía de la muestra permanente del LUM. Esta museografía sirvió para una segunda rueda de reuniones en Lima, que incluyó, además de los actores mencionados, a miembros de la dirigencia de Anfasep y las autoridades de las comunidades de Uchuraccay y Putis. En esta etapa, solicitábamos sugerencias puntuales sobre los contenidos y los objetos de memoria a considerar.

Los procesos de consulta y colaboración en el trabajo curatorial son cada vez más reconocidos y responden al giro crítico sobre la autoridad centrada en el curador, especialmente cuando se trata de “curar” temas complejos y sensibles (Andermann y Arnold-de Simine 2012; Lind 2007). Este esfuerzo está dirigido generalmente hacia poblaciones marginales, originarias o indígenas, como en el caso del Museo Nacional de los Indios Americanos. En cambio, son pocas las iniciativas de consulta sobre pasados traumáticos, considerando en el mejor de los casos a las víctimas civiles como interlocutores legítimos. Es todavía menos frecuente que la museografía preste atención a la pluralidad de memorias y la conflictividad en la representación de este pasado, en parte porque se asume el pasado como

⁵ Los resúmenes de las 14 reuniones forman parte del libro de la fundamentación conceptual del LUM, véase Del Pino y Agüero 2015.

algo dado, aun reconociendo lo complejo de su abordamiento, por lo perturbador de sus historias (Lehrer, Milton y Patterson 2011).

Así, resulta un tema de fondo en la discusión curatorial el cómo pensar en propuestas que no impongan la clausura del debate ni excluyan las miradas diferentes (Pastoriza 2005). Ludmila da Silva se pregunta si estos lugares deben pretender regular el recuerdo del pasado, o estar abiertos a múltiples sentidos y significados, a las dudas y la reflexión en la comprensión de ese pasado y de esas memorias contenciosas (da Silva 2014: 17-18; véase también, Conley-Zilkic 2014).

¿Qué se espera propiciar en los visitantes y cuáles son las estrategias idóneas para conseguirlo? Son preguntas que llevan a discutir la dimensión de las imágenes. Si tradicionalmente parecía obvia la necesidad de impactar y conmover al espectador, lo que se pretendía lograr mediante escenas explícitas de gran tamaño, este objetivo ha ido cediendo terreno a uno que privilegia un encuentro menos confrontacional con el dolor y la violencia, para más bien buscar un pasaje gradual hacia una reflexión más profunda. Este tipo de acercamiento, en vez de pretender causar shocks que confronten al espectador con “la realidad” que desconocía, buscando una sensación inmediata, prefiere irle ofreciendo una suma de *estímulos* que lo conduzcan a pensar las causas, características y consecuencias de esa realidad.⁶ Este compromiso activo del visitante apela a su curiosidad y a su capacidad analítica más que a una identificación momentánea que pueda diluirse rápidamente, reducirse a compadecer a la víctima o empantanarse en cierta culpa o rechazo a saber más, por el impacto de las imágenes ofrecidas.⁷

Para esta exposición, preferimos entonces brindar información y pistas sobre el horror vivido en Perú sobriamente y sin estridencias. Consideramos que el momento histórico en el que la conceptualizábamos, demandaba de ella la capacidad de ofrecerse como un espacio que

⁶ Roger Simon precisa bien este sentido pedagógico en exhibiciones de pasados traumáticos, que provoquen “sustained attention, concern, and corrective action rather than a few days sensation that is soon forgotten” (Simon 2011: 206).

⁷ En esta misma línea sobre el rol activo y reflexivo del visitante, del “active engagement” de Andermann y Arnold-de Simine (2012), está la noción de la experiencia “visitor centered” de Conley-Zilkic (2014), del esfuerzo eminentemente interpretativo de Moser (2010) y de la autoridad del individuo quien modela el significado del texto o de la experiencia en el museo (Silverman 1995).

propicie el diálogo y la reflexión compartida sobre lo vivido, pues el momento de denunciarlo y exigir atención urgente ya había sido atendido de manera exitosa por *Yuyanapaq, para recordar* (2003). *Yuyanapaq* supo irrumpir en el contexto peruano mostrando la violencia de manera contundente, justamente cuando era necesario probarla y condenarla sin medias tintas: evidenciar rotundamente aquello que el país prefería callar, para no desandar “lo avanzado” luego de recuperar la democracia y enfocarse en actualizar la economía al ritmo neoliberal. Frente a la negación e indiferencia, *Yuyanapaq* quiso demostrar que esa violencia sí había ocurrido entre peruanos, vulnerando especialmente a los sectores más pobres y rurales; y lo hizo apelando a una selección de imágenes muy impactantes, para no dar tregua al visitante en su encuentro con las peores acciones realizadas por SL, el MRTA y por miembros de las Fuerzas del Orden.

Siendo el año 2014, consideramos que el público necesitaba otra relación con las imágenes, videos y objetos: observarlos con una apertura distinta y reaccionar no solo con sorpresa e indignación sino con preguntas y ganas de debatir.

2. Características de la curaduría

¿Cómo aproximarse a la violencia en el Perú, considerando su complejidad, con actores y condiciones históricas diversas? Antes que pretender narrar todo lo vivido en este periodo, tarea imposible sin caer en generalizaciones, se buscó una estrategia que permita abordar la violencia desde la experiencia, de historias locales y personales concretas. El “probar” lo vivido, como exigieron en Ayacucho, remite no solo a evidenciar los hechos. Es también un acto que otorga un sentido de trascendencia a las luchas por la afirmación ciudadana, que defiende una experiencia y una identidad, tomando posición frente a la negación y la indiferencia. Por eso los directamente afectados no dudaron en permitir que sus testimonios y objetos de memoria habiten ese lugar, para hacer vívida la experiencia de la visita.

Para la sala *Un pueblo, muchos pueblos*, se seleccionaron cuatro comunidades, considerando la geografía social y étnica de la violencia. Una aproximación local permitiría dar cierta profundidad a la historia, pero también daría cuenta de lo que la CVR evidenció en cifras:

que la violencia se vivió de manera diferenciada y que fueron las comunidades andinas y amazónicas las más afectadas. Tres cuartas partes del total de las víctimas tenían el quechua como lengua materna y el 40 % procedían de Ayacucho, la región más golpeada por la violencia.

En la sala *Una persona, todas las personas*, hay 18 testimonios en video de personas con afectaciones distintas, que proceden de diferentes lugares y condiciones sociales, con vínculos políticos variados, con lenguajes y maneras de expresarse que reflejan la diversidad cultural del país. Algunas de ellas son: Luz Yangali, hija de una autoridad de Huanta, Ayacucho, asesinada por SL; Pascual Romaina, soldado de Iquitos que perdió la pierna en una emboscada del MRTA en San Martín; José Carlos Agüero, hijo de padres senderistas asesinados extrajudicialmente en los 80 en Lima; María González, viuda de un oficial del Ejército que murió en combate en el valle del Ene; Giorgina Gamboa, violada a los 15 años por miembros de la policía en Vilcashuaman, Ayacucho; Angélica Mendoza (*mamá Angélica*), que perdió a su hijo secuestrado y desaparecido por el Ejército y fundó la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú, ANFASEP; José Antonio García Belaúnde, hijo del presidente del Jurado Nacional de Elecciones que fue víctima de SL en Lima; Mariano Gagnon, de New Hampshire, Estados Unidos, que fundó la misión Cutivireni en los 60 y que se quedó al lado de los Asháninkas durante la más dura represión senderista.

En este espacio no hay lugar a una sola verdad. Cada testimonio contribuye a que consideremos la complejidad de la violencia desde una diversidad de memorias y miradas. Esto permite tensionar las categorías totales, jurídicas y morales, de víctima y perpetrador con las que solemos ver este pasado, y que nos distancian de la historia. Busca ser un espacio simbólico de encuentro, de escucha, de tender puentes, de abrirse a una disposición empática para la comprensión del otro. Para ello preferimos, en lugar del testimonio centrado en la afectación, la historia de vida, pues ésta nos permite abrirnos a su riqueza, a conocer los rasgos que singularizan a la persona, los detalles de su cotidianeidad, los vínculos sociales y afectivos, las motivaciones humanas, políticas e institucionales, y cómo todas son atravesadas por la violencia. En medio de la guerra y posteriormente, cada uno fue (re)definiendo el curso de sus vidas, inmersos en diferentes luchas, personales y colectivas. No son historias épicas ni sobre la

inocencia de la víctima. Son historias sencillas y complejas, de batallas y búsquedas, de padeceres y esfuerzos por reconstituirse.

Otra decisión importante curatorialmente, fue enfatizar la fuerza del presente en la representación del pasado. Las reuniones con las autoridades de Putis y Uchuraccay ayudaron a precisar que la muestra no debía quedarse en la afectación. En el caso de Putis, la muestra contemplaba abordar la matanza de 1984 con imágenes de la exhumación de la fosa, la exhibición de prendas y el entierro como cierre. Aun cuando sus autoridades estimaron pertinente, consideraron insuficiente porque creían que la muestra debía reflejar también la vida en común que lo precedía, la reconstrucción después del retorno a la comunidad y sus luchas actuales. Hubo que considerar ese horizonte temporal, relacionando continuamente pasado y presente. Esa resultó una premisa fundamental de la muestra, especialmente en sus salas: *La educación en la encrucijada; Un pueblo, muchos pueblos; Una persona, todas las personas; Desplazamiento; La ética de la memoria y Ofrenda*.

¿Cómo entender esta perspectiva, de no reducir el pasado a la violencia y ésta a la afectación? Esta pregunta es relevante pues estamos frente a poblaciones duramente afectadas, que no buscan escapar al pasado por negación, por un presentismo marcado por las urgencias, o por un “optimismo cruel” en la lógica del progreso estandarizado (Macón 2016). Todo lo contrario, hablan de los horrores de la guerra, de las pérdidas y del sufrimiento causado, y de las memorias que todavía laceran los recuerdos. Pero sus memorias también reintroducen experiencias de mucho antes, evidenciando las injusticias estructurales que siguen constituyendo un presente continuo.

Es lo que se evidencia en los testimonios de las comunidades, exigen justicia y reparaciones dignas, mejora de la educación, proyectos de desarrollo y la distritalización, como una forma de reconocimiento por las pérdidas sufridas. Gerardo Fernández, líder de Putis, concluye el video señalando: “ahora tenemos un sueño, la posibilidad de una reparación simbólica por tanta pérdida, la distritalización de Putis. Esa distritalización está en camino, pero allá en la ciudad de Lima [...] Eso sería nuestra idea, de ser un pueblo reparado”.

La distritalización como reparación es lo que consiguió Uchuraccay en el 2014. Una reparación política que posibilita, entre otras cosas, el acceso a fondos del presupuesto

nacional. Así, las luchas por la memoria visibilizan el pasado traumático de la guerra, pero también una agenda mayor de desarrollo y reconocimiento humano y ciudadano (Del Pino 2015). Ese es uno de los valores centrales de este recordar activo: que el conectar el pasado con el presente permite vislumbrar el sentido ético y político que puede tener la memoria. Así, la muestra del LUM resulta para estas comunidades una plataforma más para visibilizar su historia y sus reclamos. Eso es lo que decidimos recoger en sus voces, así como al exhibir la copia de la solicitud de distritalización que la comunidad envió a la Presidencia del Consejo de Ministros, el 16 de noviembre de 2015, apenas un mes antes de inaugurada la muestra.

Al mostrar la relación entre el pasado y el presente se precisa también la capacidad de acción de las víctimas. Al resaltar ese otro lado de la historia, no solo se reposiciona el lugar de las víctimas, sino que se reinscribe una dignidad de lucha que es reclamada y que encuentra en las mujeres de ANFASEP una icónica referencia. La imagen de estas mujeres, al enfrentar con coraje y valentía el poder, además de seductora, evoca un batallar sin tregua, desde que comenzaron a movilizarse por sus familiares desaparecidos. Aunque el dolor, la pobreza y el abandono sigue siendo la dura realidad de muchas de ellas, se sobreponen a esa imagen por sus incansables recorridos, que dignifican su lugar en la historia. Esto las distancia de cierta representación de víctima doliente, pasiva y atrapada en el pasado, que fijada en imágenes que buscan compasión, termina por reproducir viejos estereotipos enraizados en nuestras valoraciones sobre las poblaciones andinas.

3. Representando la violencia desde las comunidades

La museografía no pretende ser un espacio disciplinario de historia académica, pero requiere ciertos elementos que esbozen las condiciones históricas que posibilitaron la insurgencia armada y la violencia. Este interés en el contexto responde a una crítica frecuente a los museos conmemorativos, sobre el desarraigo histórico de lo sucedido. En el Perú “los orígenes de la violencia” tienen lugar y fecha: Chuschi, 17 de mayo de 1980. En la primera sala hay una línea del tiempo, infografías de los grupos armados e imágenes de atentados perpetrados por SL y el MRTA. Pero la violencia no se entiende en sí misma por las acciones armadas. Por eso esta sala,

que abre la muestra, nos lleva a un pequeño corredor donde vemos imágenes que nos introducen a ese pasado histórico, explorando las condiciones sociales y educativas del país.

Las condiciones sociales y educativas. - La pared *La educación en la encrucijada* comienza con una foto del campus de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho, seguida por otras dos fotos de un grupo de profesores de dicha institución, donde aparece Abimael Guzmán. Los presagios insurgentes se pueden ver en las carátulas de dos libros de profesores que se convertirían luego en líderes de SL, *Hambre y Esperanza* (1969) de Antonio Díaz Martínez y *Los Ilegítimos* (1980) de Hildebrando Pérez Huanrancca. En los paneles siguientes vemos imágenes que reflejan la pobreza de un sistema educativo decadente, como un aula con techo y paredes de esteras.

La expansión de la educación pública en los años 60, sin recibir mayor atención presupuestal por parte del Estado, acentuó la crisis del sistema educativo que coincidiría con la radicalización política en el Perú y en otras partes del mundo. No es gratuito que Sendero surja como un proyecto intelectual, cobijado en las aulas de la universidad y expandiéndose a través de las redes educativas del magisterio, reclutando a profesores y estudiantes de las áreas rurales. Junto a dichos paneles, vemos un extracto del documental *Lucanamarca* de Carlos Cárdenas y Héctor Gálvez (2008), donde Honorario Curitumay habla de su hermano Olegario, un joven estudiante que militó en SL. El fue desde niño muy inquieto, atento a las noticias de la radio, siempre interesado en aprender y deseoso de ayudar a su familia y a su pueblo de salir de la pobreza. El video nos acerca a esas vidas en el campo, a cómo ese niño que soñaba con crear barcos y aviones, terminó dentro de SL; a lo que hizo posible que estos niños y jóvenes lo vieran como posibilidad. Si algo debiera perturbar al escuchar ese testimonio, es saber que ese Otro, exorcizado y sacado de la memoria oficial, es como cualquier otro joven, alimentado por sueños de cambio y progreso.

Frente a la pared de Educación, en la antesala a *Un pueblo, muchos pueblo*, al lado de imágenes de poblaciones del Ande, resalta cubriendo la pared del piso al techo (2.62 cm de alto por 1.82 cm de ancho) la imagen de una página cubierta con 68 huellas digitales y solo una firma, de Constantino Soto. Cada huella digital está rodeada por el nombre de la persona, cubriéndola como para no desprenderse y perder su identidad. Las huellas digitales evidencian

la predominancia del analfabetismo en el campo, como expresión del abandono del Estado. Sin embargo, este abandono no se refleja necesariamente en un voluntarismo revolucionario. Por el contrario, la página cubierta con las huellas digitales forma parte de un oficio de cuatro páginas, que las autoridades y comuneros de Uchuraccay envían al subprefecto de la provincial de Huanta en enero de 1983, informando la decisión de luchar contra SL. Es uno de los pocos documentos donde se muestra la temprana toma de posición de estas poblaciones en la guerra. Una agencia que quedó ahogada y nunca reconocida al producirse la matanza de los periodistas días después. Esta imagen, mientras que revela el abandono del Estado hacia estos pueblos, pone en el centro de la representación la capacidad de acción de estos pueblos en la historia.

[FOTO 1]

La violencia en las comunidades. - Las cuatro comunidades seleccionadas ofrecen una variedad de las trayectorias colectivas durante la guerra. Uchuraccay se hizo conocida por la matanza de 8 periodistas en 1983, hecho que provocó un escándalo nacional e internacional. Esta atención mediática contrasta con la irrealidad de Putis, donde el Ejército perpetró una de las más grandes matanzas en el país, que recién salió a la luz dos décadas después. Por otro lado, en Puerto Ocopa, Satipo, SL desplegó abiertamente su poder totalitario contra las poblaciones Asháninkas. Cientos de familias pasaron a vivir en cautiverio, una realidad que para algunos se prolonga hasta la actualidad. En cambio, en Puerto Bermúdez, la tradición organizativa y guerrera de los Asháninka les permitió una resistencia exitosa contra el MRTA mediante un ejército propio. Ellos nos narran una historia épica, no exenta de crímenes.

Un pueblo, muchos pueblos ocupa un espacio al centro del primer piso, delimitado por paneles recubiertos en adobe, evocando las construcciones andinas. Decidimos utilizar recursos variados, que trascendieran la foto periodística, para priorizar dispositivos de auto representación, así como para ampliar nuestros acercamientos a la actualidad de estos pueblos. Los videos fueron grabados en el idioma natal de los testimoniantes y en sus comunidades, buscando ofrecer una pequeña muestra de la diversidad del país.

Uchuraccay: Para esta sección reproducimos la famosa serie de fotografías tomadas por el periodista Willy Retto en los instantes previos a su muerte. La matanza de los ocho periodistas fue uno de los momentos críticos al iniciarse la guerra, con una amplia repercusión mediática. El

grado de recordación de este hecho contrasta fuertemente con la mínima atención que se le dio a los 135 pobladores de Uchuraccay asesinados por SL y el Ejército posteriormente. Sobre esta realidad desconocida hablan algunos sobrevivientes, contando cómo llegó la guerra y cómo huyeron para salvarse (viviendo en los cerros, a la intemperie), pero también cómo retornaron a reconstruir su comunidad una década después.

El desencuentro cultural que ha sido señalado innumerables veces como desencadenante del asesinato de los periodistas, en cuyo corazón está la diferencia de idiomas de los implicados, es aludido con el audio del cabildo que sostuvieron los uchuraccaínos con la Comisión Investigadora dirigida por Mario Vargas Llosa. Por primera vez el público puede acceder a la grabación, el registro de un encuentro histórico.

Junto al video sobre los sobrevivientes de Uchuraccay, mostramos el testimonio de Mario Vargas Llosa, donde destaca la importancia del caso treinta años después, por considerarlo una metáfora de los problemas fundamentales del Perú, un país atravesado por la falta de comunicación y entendimiento. Cabe preguntarnos si la fría recepción que este audio ha recibido, no expresa el mismo problema al que alude su inclusión en la misma. Entonces, antes de generalizar los diagnósticos y reducirlo a “problemas de comunicación”, podríamos empezar por atender cuáles son en el Perú las condiciones que permiten o no una disposición de escucha, una curiosidad e interés por lo que el otro tiene para decir, por las condiciones mínimas para asentar un terreno fértil para el posterior diálogo.

En el último panel encontramos fotografías de la vida en el actual Uchuraccay: un arquero tapando un gol y dos jóvenes uchuraccaínos celebrando su matrimonio. Después de décadas de constituirse como sinónimo de infortunio en el imaginario local, es posible percibir la realidad actual de la comunidad: otro espacio que pugna diariamente por crecer y reconstituir el debilitado lazo social que dejó el conflicto en el país. Además de estos ejemplos que muestran un presente apuestando activamente por revitalizarse y proyectarse al futuro, encontramos la reproducción del documento que acredita la reciente distritalización del lugar. En medio de sus luchas por el reconocimiento y el acceso a servicios públicos de calidad, logros como la distritalización, implican una victoria histórica y evidencian la capacidad de acción de comunidades que han sobrevivido y se han reconstruido generalmente por sus propios medios.

Putis: Muy cerca del panel dedicado al presente de Uchuraccay, nos encontramos con prendas exhumadas de Putis. En diciembre de 1984, miembros del Ejército organizaron a los pobladores del lugar para cavar lo que supuestamente sería una piscigranja y una vez hecha la fosa, los asesinaron y enterraron, incluyendo a mujeres y a niños. Putis, que vivía el constante asedio de militares y senderistas, cerró con ese episodio un momento de permanente tensión y empezó la huida colectiva a las cuevas y alrededores.

Un pequeño chullo, que aun permite intuir sus colores originales y una camisita, frágil y mustia, reciben al visitante que inicia el recorrido de esta sección. Ambas prendas fueron prestadas por dirigentes de la comunidad. Los vestigios de esas vidas absurdamente extinguidas simbolizan el grado de violencia al que llegaron las Fuerzas Armadas y constituyen un testimonio perturbador, símbolo de una verdad enterrada por décadas. Así también nos interpela la fotografía tomada durante la exhumación, donde los familiares de las personas asesinadas observan el desentierro que es resguardado por los militares. Dos filas de cuerpos perfectamente distinguibles por sus vestimentas, dos bandos aparentemente irreconciliables pero que sin embargo, pueden tener mucho en común.

Para este caso accedimos a una variedad de objetos provistos por los afectados. Junto a los testimonios de los sobrevivientes y de los responsables de lograr las exhumaciones y entierros, encontramos una historieta elaborada por Gonzalo Fernández Condoray, sobreviviente de una familia que perdió casi sesenta miembros. El narra, de forma sintética y contundente, con conmovedores dibujos hechos a mano, la incursión de los militares, la matanza mostrada con cuerpos apiñados coloreados con rojo brillante, y la vida huyendo en las cuevas.⁸ Otro sobreviviente Condoray, Sergio, dirigente de la organización de afectados de Putis, cedió fotografías de los espacios que usó para refugiarse en esa época, y es a él a quien vemos en una foto, bajo una piedra que lo protegía de la lluvia. Una gran piedra con sus hondas cavidades, una cueva forrada en musgo y en líquen, una flor altísima, que solo conoce quien huye y deja todo atrás, nos recuerdan en qué medida el paisaje peruano y su geografía son testigo y testimonio de lo vivido. Un territorio poblado de historias esperando ser oídas y compartidas, como tantas fosas

⁸ Esta historieta fue publicada en '*Rescate por la memoria*'. Ayacucho, 2004, pg. 89-91. Los dibujos originales los conserva el SER. Cynthia Milton fue quien nos advirtió de estas imágenes.

por exhumarse en Putis. Esas otras fosas fueron dibujadas por Gonzalo Condoray, por encargo del equipo curatorial, en mapas que grafican las tareas pendientes de un Estado que lentamente voltea en esa dirección.

Merece destacarse la inclusión del Libro de Actas elaborado por los retornantes a Putis, bajo la dirección del entonces alcalde Gerardo Fernández, un documento excepcional que testimonia la rigurosidad y el compromiso de una comunidad abocada a la búsqueda de verdad y justicia. En él encontramos exhaustivos inventarios escritos a mano, con los nombres de todas las personas asesinadas y desaparecidas, información sobre los responsables de las muertes, sobre la cantidad de viudas y huérfanos, y sobre sus diversas pérdidas materiales: locales dañados, animales asesinados o robados, chacras saqueadas o incendiadas, etc. Por estos materiales reconocemos a Putis como ejemplo de un trabajo de la memoria asumido como tarea colectiva y en constante actualización.

Nuevamente terminamos con imágenes del presente y con un documento que testifica la lucha de Putis para acceder a la distritalización. Este trámite se suma a otros procesos burocráticos que las autoridades locales emprenden para acceder a una esperada reparación. En un contexto de prolongado olvido y ninguneo, cada papel sellado, cada solicitud recibida, cada firma conseguida en cada documento oficial, es una pequeña victoria que alimenta una larguísima batalla por el acceso a la ciudadanía.

Puerto Ocopa y Puerto Bermúdez: Al continuar el recorrido otra prenda nos recibe, pero con una materialidad y sentido muy distintos. Si la ropa de bebé exhumada era un doloroso vestigio, una prueba irrefutable del horror que el Estado peruano pretendía esconder, en este caso tenemos un bien conservado trofeo, un objeto victorioso. La cushma exhibida fue donada por Alcides Quinchuya, líder Asháninka de Puerto Bermúdez, y constituye un recordatorio de cómo, quienes defendieron a sus familias y a sus tierras del arrasamiento violentista de SL y el MRTA en la selva, lo hicieron recurriendo a su riqueza cultural: sus estrategias de combate, sus plantas, su maquillaje y vestimenta de guerra. Frente a esta túnica se encuentran algunas armas con las que el llamado Ejército Asháninka combatió y expulsó al MRTA de sus territorios (respondiendo al asesinato de su líder Alejandro Calderón).

En ese espacio vemos dos videos. El de Puerto Bermúdez comienza con una noche oscura, ligeramente iluminada por una luna llena que se difumina para mostrar a una mujer que, vestida de negro y desde la penumbra, cuenta cómo supo que se aproximaba la guerra luego de soñar con un gallinazo. Ella también cuenta cómo todos se armaron con arcos y flechas y cómo las mujeres tenían un arma especial, llamada “cariba”. Luego vemos testimonios sobre el reclutamiento, asedio y lucha contra el MRTA, entre los que destaca el de Quinchuya. El combatió en dicho ejército y en su idioma natal, explica sus estrategias, que incluían el uso de plantas para dormir al enemigo, así como para ganar fuerza, y un lenguaje de códigos compuesto por sonidos con los cuales se comunicaban en el espesor de la selva, sin ser entendidos por los enemigos. Además de narrar cómo ingresa el MRTA a la zona y las razones por las que deciden combatirlo, Quinchuya realiza esos sonidos ante cámaras, exhibiendo los saberes que les permitieron superar la situación. El video termina con un paisaje nocturno, la vista de un amplio río, acompañada por el canto del ex combatiente: “He podido vencer a los más grandes que han venido a matarnos (...) con nuestro poder vencimos.”

Algo distinto ofrece el video con testimonios de Puerto Ocopa, pues mientras el de Puerto Bermúdez afirma una identidad cultural en torno a un éxito compartido, Puerto Ocopa nos recuerda la vigencia de un conflicto que no ha concluido. El testimonio de Héctor Pachacamac es un crudo ejemplo de cómo Sendero secuestró niños para engrosar sus filas, aunque también muestra la complejidad de las vidas afectadas por el conflicto, pues luego de haber vivido muchos años en cautiverio, Héctor se dedica hoy a cuidar de su familia y a ayudar a la policía a rescatar personas aun cautivas. Una de ellas es Rosa, quien compartió su historia a pocos meses de haber sido liberada del campamento donde vio cómo asesinaban a su esposo. La vigencia y urgencia de sus pedidos se hacen palpables en el video, donde solicita rescatar a sus hijas, aun prisioneras de SL.

A Rosa le arrebataron la familia y el nombre, pues se lo cambiaron por Josefina, a Héctor le enseñaron a cantar y matar con Sendero. Ambos accedieron a dar sus testimonios sin dudarlos, como todas las otras personas que entrevistamos para la exposición. Con lenguajes y medios muy diversos, en estas aproximaciones a lo vivido por algunos de los sectores más golpeados, vemos víctimas pero también actores de diversas luchas por justicia y verdad, de procesos de cambio y

de reconstrucción. Vemos experiencias autogestionadas y colectivas de afirmación cultural, vemos una dinámica proliferación de apuestas vitales ambiciosas y expansivas, que no se amilanan por la lentitud y mediocridad del Estado, sino que le exigen cada vez con más energía, que se ponga por fin a su altura.

4. Imágenes de mujeres: luchas por derechos y reconocimiento ciudadano

Al entrar a la exposición, nos recibe una mujer campesina caminando frente a la Gobernación Distrital de Chuschi, donde Sendero perpetró su primera acción armada, quemando las ánforas electorales de las elecciones presidenciales en mayo de 1980. Muy cerca, aparece la fotografía con la cual inicia la muestra, la más grande de esa sala y una de las principales del primer piso. En ella, una mujer campesina introduce su voto en un ánfora, ante la mirada de un joven soldado. La imagen es incolora y muy sencilla en su encuadre y composición, pero simboliza aquel proceso electoral que sabotó Sendero, el que por primera vez incluía a la población analfabeta, de la cual cerca del 70% estaba compuesto por mujeres.⁹

Esta imagen informa sobre una acción llevada a cabo por un sujeto: una mujer campesina lleva una bolsa en la mano izquierda, mientras con la derecha introduce su voto en el ánfora. Ella usa sombrero, chompa, falda y lleva una manta de cargar en la espalda. Su figura mide casi 2.80 cm y ocupa más de la mitad de la foto, de 3 metros de alto por 1.40 cm de ancho. Es una imagen emblemática de un incipiente proceso de inclusión, que devendría en una mayor capacidad de incidencia de las mujeres (y sectores previamente excluidos) en las luchas por el poder en el país.¹⁰

La siguiente imagen importante con mujeres andinas es vista mientras subimos la rampa hacia el segundo piso. Esta división por pisos que marca la arquitectura del edificio, fue asumida por el equipo curatorial como una división conceptual definida. Si el primer piso muestra los horrores vividos en el país, a través de casos de comunidades y personas afectadas, el segundo

⁹ 67 % según Cecilia Bustamante en *La mujer peruana ante las elecciones de 1980*, El País, 20/01/08 En: http://elpais.com/diario/1980/01/20/internacional/317170804_850215.html

¹⁰ Esta imagen, esta acción, contrasta con la casi ausencia de la representación de la mujer peruana como actor en la vida pública. Deborah Poole menciona la ausencia de mujeres en las fotografías de eventos públicos u oficiales en el Cusco (1997: 252).

piso se enfoca en las respuestas colectivas, subrayando la capacidad de las personas de organizarse para combatir la violencia y sus efectos en la vida cotidiana.

La imagen que nos introduce a las respuestas contra la violencia es la de un grupo de mujeres ayacuchanas que, ante la prolongada incapacidad de encontrar a sus seres queridos, decide organizarse y formar ANFASEP, en 1983. Esta asociación es la más representativa de las luchas por justicia y memoria en el Perú, y una de sus fundadoras, Angélica Mendoza, se convirtió en la figura emblemática de una resistencia que creció en medio del terror y la orfandad. En este caso la fotografía mide 3 metros de alto por 2.80 cm de ancho y muestra la primera marcha de la organización, animada por la visita del entonces Premio Nobel de la Paz, Adolfo Pérez Esquivel.

Las mujeres de ANFASEP han sido generalmente representadas como mujeres que “esperan” justicia: sentadas, mostrando las fotos de sus familiares desaparecidos con rostros (comprensiblemente) compungidos. Para esta exposición queríamos lograr comunicar la densidad de esa espera, cargada por el deseo del retorno del desaparecido, de la aparición y la identificación de un cuerpo, del señalamiento del culpable, de la sentencia probatoria, de una reparación que no humille, de un reconocimiento social que dignifique y de sentido al intento de reconstruir un país que permite la proliferación de existencias marginadas. Sin embargo, decidimos enfatizar la dimensión activa de dicho acto, mostrando a las integrantes de ANFASEP como impulsadoras de las posteriores respuestas desde la sociedad civil, que estuvieron marcadas por todo tipo de esperanzas, rabias y emociones. Emociones que lejos de ser pasivas, se caracterizaron por ser energías movilizadoras, encarnadas en esos cuerpos de mujeres que enfrentaron al abuso de autoridad y a la violencia desatada en un país que no entendía las dimensiones del conflicto.

En la fotografía las vemos levantando los carteles que exigen el regreso de sus familiares desaparecidos en plena Plaza de Huamanga, entonces centro de la convulsión violentista. También resultó significativo acompañar esa imagen con un audio de la canción “Hasta cuándo tu silencio”, cantada por sus integrantes actuales, a pedido de su dirigencia. Así, nuevamente intentamos desestabilizar las convenciones sobre la representación de las víctimas, tratando de priorizar la inclusión de sus propias voces.

La inclusión del himno de ANFASEP busca también debilitar el monopolio de lo visual como fuente para la reconstrucción histórica, apelando a formas alternativas de memoria. Las voces que irrumpen en el espacio expositivo hacen eco de esa primera irrupción en el espacio público en Huamanga y nos recuerdan los innumerables testimonios de quienes, en distintos contextos, han manifestado que sintieron que “encontraban su voz” al unirla a la de quienes vivían lo mismo. Aunque el rol de la voz (el grito, la consigna, el canto) como movilizador político es aun insuficientemente teorizado, sostenemos que al manifestar una parte que se había mantenido escondida de la personalidad del individuo, la declaración pública del discurso oculto recupera un sentido de autoestima y de humanidad (Scott 2007: 247).

Hacer hincapié en la demanda por dignidad y reconocimiento de esas voces se relaciona con el hecho de que el castellano que usan para difundir sus reclamos es característico de quienes no tienen dicha lengua como materna. Así, la poca familiaridad con la que un visitante no quechua hablante puede recibir la frase “No sigas *ni prisionado* no sigas *ni torturado*” introduce uno de los tantos pequeños cortocircuitos que en la exposición nos recuerdan la variedad de modos de vincularnos con las culturas y los idiomas que constituyen el Perú. Entonces, podemos preguntarnos por el grado de relación existente entre el esfuerzo de quienes se ven obligados a hacerse entender (aprendiendo idiomas, códigos y convenciones ajenas) y aquel esfuerzo que hacemos (o no) por comprender realidades distintas, quienes crecimos con un sistema judicial y educativo moldeado según la matriz cultural hegemónica, occidental e hispano parlante.

También para visibilizar este rol como agente activo en otro grupo de mujeres fue que pedimos en préstamo la banderola de COFADER (Comité Nacional de Familiares Detenidos, Desaparecidos y Refugiados), compuesta por cuarenta pastillas de tela, donde diversas mujeres han bordado a mano las afectaciones de sus seres queridos. Continuando con la pregunta por cómo simbolizar tantos años de resistencia colectiva de manera que trascienda la retórica visual de la foto periodística, así como reforzando la decisión de utilizar elementos de los directamente afectados, es que decidimos incluir esta banderola, al ser un objeto portador de historia (que acompañó a COFADER muchísimas veces en el espacio público) cargado simbólica y afectivamente por el trabajo manual que le dio forma. Este trabajo manual nos conecta con

una dimensión íntima, difícil de transmitir por otro tipo de medios, que le da al objeto un aura particular, como repositorio de recuerdos, evocaciones, anhelos, cariño y cuidado.

Las pastillas bordadas muestran distintas situaciones, elaboradas con detalle y esmero. Hay desde detenciones y asesinatos, hasta escenas de la vida previa al conflicto, lo que las convierte en un elocuente testigo de cómo los imaginarios de las personas afectadas por la violencia son entramados complejos de elaboraciones que articulan de manera indisoluble el pasado (la vida familiar, la chacra, el hogar abandonado, los crímenes padecidos), presente (las luchas por justicia y verdad) y futuro (en las expectativas que la banderola expresa y las promesas que su materialidad sostiene: “hasta encontrarlos”). Cada pastilla da forma a sus recuerdos sin estar parametrada a lineamientos o enmarcada en un recuerdo total. La multiplicidad de códigos visuales para comunicar tal cantidad de sentidos nos habla de un universo inclusivo, que permite a sus integrantes representar libremente lo vivido, de acuerdo a sus capacidades y deseos.

[FOTO 2]

Las características de esta pieza nos recuerdan a la *Chalina de la Esperanza*, otro trabajo colectivo aunque de mayor escala, con pastillas hechas a mano por mujeres de distintas procedencias, también para hacer incidencia pública sobre las víctimas del conflicto, hoy parte de la muestra permanente.¹¹ En ambos casos, la acción del bordar (o el tejer) es fácilmente apropiada por las mujeres andinas (principales afectadas por la violencia del período), quienes la reconocen como una actividad cercana y cohesionadora. La tarea, acorde a los ritmos cotidianos de la vida rural o de urbes menores, puede realizarse con recursos muy sencillos, y ofrece versatilidad suficiente como para que cada ejecutante le de la forma y el estilo deseado. En este caso, la bandera de COFADER es emblemática de las acciones que mujeres de los contextos más precarios emprendieron organizada y colectivamente para irrumpir en la vida pública exigiendo derechos y justicia.

¹¹ Iniciativa del año 2010, organizada por el colectivo Desvela para llamar la atención por la existencia de 15000 personas aun desaparecidas en el Perú. Fue realizada con ayuda de las organizaciones de familiares de desaparecidos, exhibida en la Municipalidad de San Isidro (donde fue censurada), en la Municipalidad de Lima y en la Sede de Ginebra del Comité Internacional de la Cruz Roja. Actualmente está acogida en el LUM.

Desde 1980, sus manos y sus cuerpos han interrumpido sus vidas trabajadoras, para entregarse a recorrer el país, los centros de detención y las instancias del poder oficial, portando cartas, documentos, banderas y cruces, a veces gritando, llorando, rabiando o cantando, pero aprendiendo juntas a hacer sentir una presencia que ha ido ganándole terreno a su enemiga declarada: la impunidad.

Conclusión

Inaugurada la muestra del LUM, el espacio se abre al público. Esta relación no es pasiva, es activa la significación e interpretación, que cambia y fluye en cada mirar y su tiempo, donde la recepción es tan importante como el intento de sus creadores. Por eso el interés de apreciar tanto la relación entre la gente y sus monumentos, como las consecuencias de esta relación en su tiempo histórico (Young 1993: 13).

Si la atención de Young está puesta a la relación fluida del monumento con su público, en el caso del LUM esta relación es la base de la producción museográfica, y define uno de sus principales rasgos: la fluidez temporal entre pasado y presente. Esta fluidez temporal hace que la muestra no se circunscriba a la violencia enmarcada entre 1980 y 2000, sino que se inscriba en eventos más largos y en un presente de luchas y reclamaciones.

La fuerza del presente en la representación del pasado es un rasgo que distingue la muestra, y donde se aprecia y visibiliza la capacidad de acción de las poblaciones afectadas, donde sus reclamaciones inmediatas se enmarcan en luchas más largas por la inclusión y el reconocimiento. En los esfuerzos por superar el pasado, se aprecian igualmente las diversas elaboraciones locales de la violencia, con memorias y formas alternativas de recordar y conmemorar. Es lo que se distingue en los testimonios de las comunidades y de los desplazados a Lima, en el canto de las señoras de ANFASEP, en las diferentes expresiones musicales durante los 80, en los libros de acta y la historieta de Putis, en la Chalina de la Esperanza, o en la banderola de COFADER, que encarna una trayectoria de vida y lucha colectiva, y condensa un collage de colores e imágenes, de interpretaciones y memorias. Cada voz, cada objeto, cada imagen, cada historia, expresa el esfuerzo por dar visibilidad a una experiencia vital mayor, donde el arte, la

cultura, la memoria y la política, se fusionan creativamente para invitar, desde la experiencia, la imaginación y la reflexión crítica, a recorrer una historia de horror que no debe volver a ocurrir.

Bibliografía

2012 Andermann, Jens y Silke Arnold-de Simine, "Introduction. Memory, Community and the New Museum", *Theory, Culture and Society*, Vol. 29(1): 3-13.

Conley-Zilkic, Bridget

2014 "Rights on Display: Museums and Human Rights Claims", en *The Human Rights Paradox: Universality and its Discontents*, Steve Stern and Scott Straus (ed.). Madison: Wisconsin University Press.

da Silva, Ludmila

2014 "Esas memorias... ¿nos pertenecen? Riesgos, debates y conflictos en los sitios de memoria en torno a los proyectos públicos sobre los usos del pasado reciente en Argentina" 2014. (<http://memoria.ides.org.ar/files/2011/02/TEXT0-LUDMILA-FORO-2-2-1.pdf>)

Del Pino, Ponciano

2015 "Memorias para el reconocimiento", en *No hay mañana sin ayer. Batallas por la memoria y consolidación democrática en el Perú*. Carlos Iván Degregori, et al. Lima: IEP.

Del Pino, Ponciano y José Carlos Agüero

2014 *Cada uno, un lugar de memoria. Fundamentos conceptuales del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social*. Lima: LUM.

Jelin, Elizabeth y Victoria Langland

2003 "Introducción. Las marcas territoriales como nexo entre pasado y presente", en *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, Elizabeth Jelin y Victoria Langland (comps). España: Siglo XXI Editores - SSRC.

Lehrer, Erica, Cynthia Milton y Monica Eileen Patterson

2011 *Curating Difficult Knowledge. Violent Past in Public Places*. London: Palgrave Macmillan.

Lind, Maria

2007 The Collaborative Turn, en *Taking the Matter Into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices*, Johanna Billing – Lars Nilsson Szerk. London: Black Dog Publishing.

Macón, Cecilia

- 2016 “‘Mapas afectivos’: el MUME y el Parque de la Memoria como matrices críticas para la representación artística del pasado”, *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios de Memoria*, Vol. 3, Nro. 6, octubre.

Moser, Stephanie

- 2010 “The Devil is in the Detail: Museum Displays and Creation of Knowledge”. *Museum Anthropology* 33, n.º 1, pp. 22-32.

Pastoriza, Lila

- 2005 “La memoria como política publica: Los ejes de la discusión”, en Marcelo Brodsky (ed). *Memoria en construcción: El debate sobre La Esma*. Buenos Aires: La Marca Editora.

Payne, Peigh

- 2008 *Unsettling Accounts: Neither Truth nor Reconciliation in Confessions of State Violence*. Durham: Duke University Press.

Poole, Deborah

- 1997 *Vision, Race, and Modernity. A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton: Princeton University Press.

Portugal, Tamia

- 2015 “Lugares de memoria en el Perú: Batallas por el reconocimiento”, en *No hay mañana sin ayer: Batallas por la memoria y consolidación democrática en Perú*. Lima: IEP.

Scott, James

- 2007 *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*. México: Ediciones Era.

Silverman, Lois H.

- 1995 “Visitor Meaning-Making in Museums for a New Age”. *The Museum Journal* 38, no. 3: 161-70.

Simon, Roger J.

- 2011 “Afterword: The Turn to Pedagogy. A Needed Conversation on the Practice of Curating Difficult Knowledge” en *Curating Difficult Knowledge*, Lehrer, Milton y Patterson (ed.). London: Palgrave Macmillan, pg. 193-209.

Wieviorka, Michel

- 2015 “La conciencia del tiempo: la memoria”, colección *Signos de la Memoria*. Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

Young, James

- 1993 *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven: Yale University Press.