



Encartes

ISSN: 2594-2999

encartesantropologicos@ciesas.edu.mx

Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en
Antropología Social

México

González Castañeda, Olga
Imágenes “sin sentido aparente” en el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social
Encartes, vol. 5, núm. 9, 2022, Marzo-Agosto, pp. 28-58
Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social
México

DOI: <https://doi.org/10.29340/en.v5n9.269>

- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org





Encartes

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons

encartesanropologicos@ciesas.edu.mx



González Castañeda, Olga

Imágenes “sin sentido aparente” en el Lugar de la Memoria,
la Tolerancia y la Inclusión Social

Encartes, vol. 5, núm 9, marzo-agosto 2022, pp. 28-58

Enlace: <https://encartes.mx/gonzalez-imagenes-sentido-museo-lugar-memoria-lima-peru>

Olga González Castañeda ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1827-796X>

DOI: <https://doi.org/10.29340/en.v5n9.269>

Disponible en <https://encartes.mx>

TEMÁTICAS

IMÁGENES “SIN SENTIDO APARENTE” EN EL LUGAR DE LA MEMORIA, LA TOLERANCIA Y LA INCLUSIÓN SOCIAL

“APPARENTLY MEANINGLESS” IMAGES IN THE PLACE OF MEMORY, TOLERANCE AND SOCIAL INCLUSION (LUGAR DE LA MEMORIA, LA TOLERANCIA Y LA INCLUSIÓN SOCIAL-LUM)

Olga González Castañeda*

Resumen: Este artículo se centra en detalles estéticos relacionados con la arquitectura del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM) y que, en mi intento de capturar fotográficamente como parte de mi trabajo etnográfico, me llevan a un análisis de lo que denomino “imágenes sin sentido aparente”. Estas imágenes tienen el efecto de “*haunting*” en el sentido de Avery Gordon, por lo cual no buscan documentar lo existente o lo existido, sino reconocer lo existible (aquello que podría existir). Para ello, el sentido de lo obtuso propuesto por Roland Barthes se convierte en relevante y fundamental en mi análisis de imágenes del LUM. Estas imágenes “sin sentido aparente” responden, por un lado, a una estética de vacío que pareciera más acorde con la presencia fantasmal de los desaparecidos y con el negacionismo de la “guerra sucia” durante el conflicto armado interno en el Perú. Por otro lado, otras imágenes “sin sentido aparente” surgen de la hipervisibilidad, a veces contrastante, y como *contrapunctum* entre el concreto y el cristal, materiales que predominan en la arquitectura del LUM, y que producen resonancias afectivas y políticas que aluden a tensiones y exclusiones raciales y sociales que siguen imperando en la sociedad peruana.

Palabras claves: sentido obtuso, LUM, arquitectura, memoria, posguerra, Perú.

* Departamento de Antropología, Macalester College.

“APPARENTLY MEANINGLESS” IMAGES IN THE PLACE OF MEMORY, TOLERANCE AND SOCIAL INCLUSION (LUGAR DE LA MEMORIA, LA TOLERANCIA Y LA INCLUSIÓN SOCIAL-LUM)

Abstract: This article focuses on aesthetic details related to the architecture of the LUM, which in my attempt to capture in photographs as a part of my ethnographic work, lead me to an analysis of what I call “apparently meaningless images”. These images have a “haunting” effect, in the sense given by Avery Gordon, by which they do not try to document tangible existence but recognize what could exist. Thus, Roland Barthe’s “obtuse meaning” becomes relevant and crucial in my analysis of the images of the LUM. These “apparently meaningless” images respond, on the one hand, to an aesthetic of voidness that seems more in line with the ghostly presence of the disappeared and with the denialism of the “dirty war” during the internal armed conflict in Peru. On the other hand, other “apparently meaningless” images emerge from hypervisibility, sometimes contrasting and as contrapunctums between the concrete and crystal materials predominant in the architecture of the LUM, and that produce affective and political resonances that allude to racial and social tensions and exclusions that continue to prevail in the Peruvian society.

Keywords: obtuse meaning, LUM, architecture, memory, postwar, Peru.

INTRODUCCIÓN

Visto desde afuera y a cierta distancia el Lugar de la Memoria, Tolerancia e Inclusión Social (LUM) sobresale como una mole de concreto que pareciera brotar del acantilado de la Costa Verde de Lima.¹ Sin embargo, su tonalidad grisácea hace que se mimetice con el acantilado de color árido, como si fuera una especie de camuflaje, y que puede evocar ocultamiento. En su materialidad es un lugar tan visible como invisible para memorias de violencia política que no todos quieren recordar o que no todos recuerdan de la misma manera en el Perú. Estas memorias de violencia política corresponden al periodo 1980-2000, identificado por la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR, 2003) como conflicto armado interno, y que se origina con la decisión del Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso de iniciar la lucha armada o “guerra popular” contra el Estado peruano. Esta guerra, también llamada por la mayoría de ciudadanos pe-

¹ Véanse imágenes del edificio terminado y enclavado en el acantilado en LUM (2015: 16-17).

ruanos “la época del terrorismo”, dejó, según la CVR (2003), 69 280 personas muertas y desaparecidas, de las que 46% fueron víctimas de Sendero Luminoso, 37% de las Fuerzas Armadas, la Policía y del Estado, y 24% de otros agentes o circunstancias (rondas campesinas, comités de autodefensa, Movimiento Revolucionario Túpac Amaru, grupos paramilitares, agentes no identificados o víctimas de enfrentamientos o situaciones de combate armado).

En este artículo me enfoco en algunos detalles estéticos relacionados con la arquitectura del LUM y que me impactan inicialmente como “imágenes sin sentido aparente”, que tienen el efecto de “*haunting*” (Gordon, 1997) durante el trabajo etnográfico. La socióloga Avery Gordon nos advierte del valor metodológico del “*haunting*” en tanto lo que se le aparece a la investigadora es algo que se ha mantenido oculto y exige hacer algo al respecto. El “*haunting*” implica “estar poseída y escribir desde esa posición” (Gordon, 1997:18), sin pretender documentar lo existente o lo existido, sino reconocer lo existible (aquello que podría existir). ¿Pero cómo reconocer lo existible en imágenes “sin sentido aparente”? Para ello el “tercer sentido” o “sentido de lo obtuso” de Roland Barthes (1986) me parece relevante y fundamental para mi análisis de imágenes “sin sentido aparente” en las secciones que siguen. El sentido de lo obtuso no está relacionado con lo obvio ni evidente; más bien escapa de lo convencional para imponerse como un elemento extraño, que llama a extender la experiencia visual a “lo inobservado”. Son precisamente lo que denomino imágenes “sin sentido aparente” en el LUM las que me llevan a un encuentro con lo “inobservado”. Estas imágenes “sin sentido aparente” en la arquitectura del LUM responden por un lado a una estética de vacío que pareciera más acorde con la presencia fantasmal de los desaparecidos, y con el negacionismo de la “guerra sucia” durante el conflicto armado interno. Otras imágenes “sin sentido aparente” surgen de la hipervisibilidad, a veces contrastante, del concreto y el cristal, materiales que predominan en la arquitectura del LUM, y que producen resonancias afectivas y políticas que aluden a tensiones y exclusiones raciales y sociales que siguen imperando en la sociedad peruana.

Mi análisis de lo que denomino imágenes “sin sentido aparente” se enfoca en una serie de relecturas de detalles estéticos que forman parte de la arquitectura del LUM, como parte de la investigación etnográfica sobre iniciativas de memorialización en el contexto de posguerra en el Perú, que

inicio en el año 2010 y que continúa hasta la actualidad. Al igual que mi investigación sobre memoria y secretismo en los Andes peruanos (González, 2015; 2011) este trabajo se enmarca en el creciente campo de estudios de memoria relacionados con la violencia política en el Perú. Asimismo, conceptualizo la memoria siempre en tensión y lucha con recuerdos rivales y controversiales que promueven olvido, negacionismo, silencios, omisiones y secretos. La construcción de la memoria implica un proceso por el cual algunas historias adquieren visibilidad mientras que otras son excluidas e invisibilizadas, tal como demuestro en mi estudio de la serie de pinturas de artistas populares andinos titulada *¿Quién será el culpable?*, que aborda el tema de la violencia política en la comunidad campesina de Sarhua en Ayacucho. Este enfoque conceptual también orienta mi reflexión en el presente artículo sobre detalles arquitectónicos del LUM.

Cabe aclarar que mi estudio sobre el LUM no se limita ni centra exclusivamente en la arquitectura del LUM. Me sirve como punto de entrada al trabajo de campo, puesto que cuando empecé mi investigación sobre el LUM, éste solo existía como proyecto y no contaba aún con un edificio ni contenido museográfico. El aspecto arquitectónico, sin embargo, seguiría siendo relevante a la luz de sucesivas lecturas correspondientes a etapas posteriores de mi trabajo de campo. Mis primeras conversaciones sobre el LUM serían con Fernando Carvallo, quien fuera el primer Director Nacional del LUM; Salomón Lerner, expresidente de la CVR y primer presidente de la Comisión de Alto Nivel del Lugar de la Memoria; activistas de derechos humanos y artistas y académicos vinculados con estudios e iniciativas de memoria en el contexto de justicia transicional. Las diferentes etapas de desarrollo del LUM me llevaron a entrevistar a nuevos actores, algunos que se mantuvieron en sus posiciones críticas al LUM y otros que se convirtieron en colaboradores. Una vez inaugurado el LUM como espacio museográfico, me dediqué a hacer más observación participante dentro del museo, mientras los visitantes (en su mayoría escolares y universitarios, algunas familias y algunos parientes de las víctimas) hacían recorridos independientes o se unían a visitas guiadas. Mis entrevistas incluyeron a personal administrativo, curadores, y educadores del LUM.

Para cuando empiezo la investigación sobre el LUM, el gobierno peruano ya había aceptado la donación de aproximadamente dos millones de dólares que ofreciera el gobierno alemán en el 2008 para la construcción de un museo de la memoria. Las primeras imágenes sobre la arquitectura

del LUM circularon en publicaciones y *blogs* especializados de arquitectura y algunos medios periodísticos,² inmediatamente después de conocerse los resultados del concurso arquitectónico internacional convocado por la Comisión de Alto Nivel del LUM a principios del 2010, y que dejaría en primer lugar a los arquitectos Jean-Paul Crousse de Vallongue Ras y Sandra María Barclay Panizo. La construcción propiamente del museo no empezaría hasta el 2011 y fue prácticamente terminada en el 2014. La construcción avanzaba lentamente, tanto así que durante los primeros dos años no se veían avances evidentes a nivel infraestructural. Es recién en mi visita de campo a Lima en julio-agosto del 2013, y en el contexto de la conmemoración del décimo aniversario de la CVR, que el LUM ya tiene visos de edificio y lo visito acompañada de los nuevos responsables de la propuesta museográfica, Miguel Rubio, fundador y actual director del Grupo Cultural Yuyachkani,³ y Karen Bernedo, comunicadora social, antropóloga visual y cofundadora del proyecto Museo Itinerante de Arte por la Memoria,⁴ y de mi cámara fotográfica. La idea era hacer un recorrido que me ayudara a visualizar sus ideas para su propuesta museográfica para el LUM, que, por lo reducido del espacio, sus pocas paredes y marcada presencia de cristales, les exigía imaginarse medios menos convencionales para transmitir información. Pero una vez en el espacio físico, me percaté que los materiales y las formas de la arquitectura del LUM, sumados a las descripciones de Rubio y Bernedo, contribuían a crear una experiencia del entorno que provocaba reacciones más bien de tipo visceral y sensorial que se registran en el cuerpo. En su artículo sobre la política y poética de la infraestructura, el antro-

² Véanse las siguientes publicaciones que figuran entre las más difundidas: <https://www.arquitecturaperuana.pe/2010/04/ganadores-concurso-lugar-de-la-memoria.html>, <https://www.archdaily.pe/pe/02-40942/ganador-concurso-el-lugar-de-la-memoria> y <https://www.inforegion.pe/53424/sandra-barclay-y-jean-pierre-crousse-ganaron-concurso-arquitectonico-lugar-de-la-memoria/>, consultados el 11 de febrero de 2022.

³ Para información específica sobre Miguel Rubio y el Grupo Cultural Yuyachkani, visite respectivamente <http://www.infoartes.pe/miguel-rubio-zapata-lima-1951-dramaturgo-escritor-y-director-de-teatro/> y <https://www.yuyachkani.org/>, consultados el 11 de febrero de 2022.

⁴ Para información específica sobre Karen Bernedo y el Museo Itinerante de Arte por la Memoria, visite respectivamente <http://karenbernedo.blogspot.com/> y <https://arteporlamemoria.wordpress.com/>, consultados el 11 de febrero de 2022.

pólogo Brian Larskin (2013) señala que hay estudios sobre infraestructuras que parten de la estética y de la experiencia sensorial. Es así que por ejemplo el concreto, que es un material común de construcción con características táctiles particulares, puede impactar el ámbito de la vida de manera diferenciada. En los Andes, Penelope Harvey (citada en Larskin, 2013) encontró que el concreto usado para la construcción de carreteras chocaba con concepciones andinas de deshidratación y vitalidad. Mi análisis de imágenes “sin sentido aparente” de fragmentos arquitectónicos en el LUM también se enmarca dentro de esta perspectiva teórica del afecto, a partir de la cual la dimensión estética no se limita a la representación sino a la experiencias sensoriales y políticas que resultan del encuentro con materiales de infraestructura, y que en el caso de este estudio incluyen el concreto y los cristales, las rampas y los desniveles, y el vacío. ¿Pero cómo captar esa experiencia sensorial y su correspondiente corporalidad en mi encuentro con un LUM en construcción? ¿Podría captar este tipo de experiencia visceral a través de la fotografía y la escritura en mi cuaderno de campo? Opto primero por disparar mi cámara como si ésta pudiera capturar la experiencia sensorial en la imagen fotográfica. No era el afán de crear un archivo visual que documentara mi trabajo lo que orientaba mi mirada. Tampoco se trataba de fotos con pretensiones de ser publicadas; tanto así que realmente no consideré la importancia de la calidad de las fotos como representación etnográfica al estilo de Margaret Mead. Al principio tampoco me quedaba claro el interés que podrían suscitar fotos de paredes de concreto, ventanales de cristal, rampas y desniveles, y sobre todo la vacuidad del espacio, para mi estudio etnográfico. Aparecían a simple vista como imágenes “sin sentido aparente”, pero sujetas a sus propios vaivenes, puesto que después de esa primera visita a la infraestructura del LUM, las imágenes retornaban a mí, como si flotaran en mi conciencia esperando ser descifradas. Se convierten en imágenes remanentes que se quedan merodeando como en una especie de telón de fondo. Es así que las fotografías y mis notas de campo se convierten en intentos y/o medios para la exploración de las dimensiones imprecisas, opacas y disonantes propias de todo encuentro empírico, y en el proceso me incitan a mirar fuera del campo visual, fuera del encuadre, generando otras lecturas posibles.

Sería en el transcurso de mi trabajo etnográfico en el LUM, sobre todo durante los meses de junio a agosto del 2016, a la luz de entrevistas con uno de los arquitectos, algunos empleados y comentarios de visitantes, que

las fotos que tomé de detalles arquitectónicos me llevarían a considerar nuevas lecturas respecto al “sin sentido aparente”. Éste es un “sin sentido” que se ubica en la frontera del lenguaje y que no está dentro de la imagen sino en los límites de la significación. Es un “sin sentido” que implica que hay otro sentido, que es el tercer sentido o sentido de lo obtuso propuesto por Roland Barthes (1986).

El sentido obtuso no funciona dentro de los parámetros de la semiótica, puesto que va más allá del signo y el símbolo, está fuera de la lengua; pero como sostiene Mandoki (2006) no es necesariamente ajeno a la estética, ya que puede captarse desde la sensibilidad. Al respecto, Barthes nos dice: “Creo que el sentido obtuso conlleva cierta emoción; dentro del disfraz esta emoción no llega nunca a ser pegajosa; es una emoción que se limita a designar lo que se ama, lo que se desea defender; se trata de una emoción-valor, de una valorización” (1986: 59-60). Lo obtuso se presenta como un elemento fuera de lugar, desacertado, incomprensible, opaco, y por lo mismo nos impresiona o causa alguna conmoción. Según Barthes, “podría considerarse un acento, la propia forma de una emergencia, de un pliegue (de una arruga) que ha quedado marcado en el tapete de las informaciones y las significaciones” (1986: 62). Lo obtuso se siente como algo fuera del orden, transgresivo, y por lo tanto con la capacidad de subvertir. Es precisamente esa cualidad con la que intuitivamente me relaciono para explorar esas imágenes “sin sentido aparente”, que se mueven dentro y fuera del encuadre de mi cámara y de mi trabajo etnográfico.

Me pregunto qué hacer con estas imágenes aparentemente “sin sentido” que me cautivan. Estas imágenes y mi relación con ellas me remiten a la noción de “imágenes cautivantes” (*arresting images*, la traducción es mía) de Kathleen Stewart (2003). Son imágenes que se vivencian como una irrupción o interrupción, y que se alojan en los sentidos. Son imágenes que se dejan capturar y nos convierten a su vez en sus cautivos. Son imágenes de objetos que insisten en ser vistas y que no responden a criterios de la razón, del orden o del sentido común. Estas imágenes “sin sentido aparente” que en cierto modo me obsesionan tienen el efecto de “*haunting*” (Gordon, 1997), lo cual implica establecer una relación con lo espectral, para productivamente revelar cómo los discursos hegemónicos relegan historias de exclusión y pérdida, sobre todo como secuelas de regímenes opresivos y violentos. *Haunting* como método de investigación sociológico implica confrontarse con los aspectos espectrales de la vida social y, tal como sostiene

Gordon (1997), supone investigar y escribir sobre lo invisible, lo ausente y lo opaco. Se diferencia del enfoque de investigación convencional de las ciencias sociales con su enfoque en lo concreto y lo tangible. Es el poder afectivo de la ausencia y lo invisible, es decir de lo espectral, lo que alerta al investigador respecto a lo que no está presente o ya no está presente, y lo que podría estar presente. Pero es lo obvio, o lo que podría considerarse lo concreto, en las fotografías tomadas lo que me permite volver a mirar, volver a sentir y volver a leer el material etnográfico, para descubrir en el proceso que el “sin sentido aparente” de las imágenes es nada menos que el sentido de lo obtuso de Barthes, que inquieta, a manera de “*haunting*”, en busca de otras posibles lecturas. Las “imágenes sin sentido aparente” que surgen a partir de la arquitectura del LUM podrán apoyarse en lo obvio, pero nos remiten más bien a las ausencias y exclusiones que imperan en la realidad social de posguerra en Perú.

UN MUSEO EN CONSTRUCCIÓN

La musealización de la memoria de la violencia política en Latinoamérica es parte del fenómeno descrito por Andreas Huyssen (2003) como “el *boom* de la memoria”, por la centralidad que ésta adquiere en términos de privilegiar el pasado, a diferencia del futuro, dentro del campo de la cultura y la política desde los años ochenta. En el caso de Latinoamérica, cinco museos de memoria se inauguraron entre el 2006 y 2015 en Paraguay, Uruguay, Argentina, Chile y Perú.⁵ Estos museos de memoria tienden a combinar objetivos pedagógicos y conmemorativos que promuevan los derechos humanos y una cultura democrática (Feldman, 2021). La tendencia es a resaltar los efectos de la violencia y sus víctimas y a usar tecnologías audiovisuales de tipo testimonial que faciliten la identificación con ellas. También existen diferencias: algunos museos de memoria se instalaron en lo que fueran centros clandestinos de detención, tortura y exterminio,⁶ mientras que otros

⁵ Se espera que el Museo de la Memoria en Bogotá abra sus puertas hacia mediados del 2022.

⁶ Entre ellos figuran el Museo Memorias: Dictadura y Derechos Humanos (<https://sitios-dememoria.org/es/institucion/museo-de-las-memorias-dictaduras-y-derechos-humanos/>, consultado el 11 de febrero de 2022) inaugurado en el 2006 en Paraguay; el Centro Cultural y Museo de la Memoria (<https://mume.montevideo.gub.uy/>, consultado el 11 de febrero de 2022) que se inauguró en el 2007 como una iniciativa departamental en

contaron con instalaciones nuevas, como es el caso de Chile y Perú.⁷ Estos museos de memoria son parte de políticas públicas de memoria y verdad generadas a partir de la transición a la democracia y de investigaciones de comisiones de la verdad (Garretón Kreft *et al.*, 2011), pero cabe aclarar que el apoyo del Estado no implica que éste se haya comprometido o colaborado con esas iniciativas desde el principio. El caso del LUM en el Perú, destaca precisamente por la resistencia del Estado para impulsar la construcción de un museo de memoria, a diferencia de la experiencia en Chile, que tuvo el apoyo de la presidenta Michelle Bachelet desde su origen. En el Perú, el LUM se crea dentro de un contexto donde “no hay actores comprometidos con políticas de memoria de gran envergadura, tanto desde el Estado como desde la sociedad” (Del Pino y Agüero, 2014: 24).

La posibilidad de un museo de la memoria en el Perú encajaba bien con una de las recomendaciones de la CVR (2003) que resaltaba la importancia de formas simbólicas de reparación que contribuyeran a la recuperación de la memoria y a dignificar a las víctimas. Pero el rechazo inicial de la donación alemana para construir un museo de memoria no era reflejo de una sociedad de posguerra unificada en su entendimiento de la violencia política. Para el entonces ministro de Defensa Flores Aráoz, crear un museo de la memoria no era prioridad en el Perú mientras hubiera pobreza y carencias sociales.⁸ Ante la negativa del gobierno de aceptar la donación para la construcción de un museo de la memoria, surgieron voces en contraposición defendiendo dicho proyecto. Destacados intelectuales, artistas y activistas de derechos humanos publicaron un comuni-

Montevideo, y el caso más conocido del Museo Sitio de Memoria ESMA (<http://www.museositioesma.gob.ar/el-museo/>, consultado el 11 de febrero de 2022) que tras años de debates se abrió en mayo del 2015 con una muestra permanente.

⁷ El Museo de la Memoria y Derechos Humanos en Chile (<https://web.museodelamemoria.cl/sobre-el-museo/>, consultado el 11 de febrero de 2022) fue inaugurado en 2010, mientras que el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (<https://lum.cultura.pe/el-lum/quienes-somos>, consultado el 11 de febrero de 2022) en el Perú se abrió en 2015.

⁸ En declaraciones hechas el 26 de febrero del 2009 en RPP (Radio Programas del Perú), el entonces ministro de Defensa Antero Flores Araoz sostuvo respecto a la posible donación alemana para la construcción de un Museo de Memoria: “Si yo tengo personas que quieren ir al museo, pero no comen, van a morir de inanición... Hay prioridades”.

cado sobre el rechazo de la donación.⁹ Encabezando la lista de firmas estaban los nombres del premio Nobel de literatura Mario Vargas Llosa y el que fuera presidente de la CVR Salomón Lerner Febres, ambas figuras protagónicas en la defensa de la construcción del museo y que influirían en crear presión internacional para que el gobierno peruano aceptara la donación alemana. Si bien el presidente Alan García terminó cediendo y aceptando la donación, el arranque accidentado y precario del proyecto de construcción del museo y sus consiguientes batallas por la memoria acompañarían la ejecución del LUM como una sombra que invita a la sospecha, aparentemente afectando las (in)decisiones sobre su ubicación, diseño arquitectónico, museografía e inauguración.

Se generaron discordancias sobre dónde construir el museo, si en el Campo de Marte en el distrito de Jesús María, cerca al Ojo que Lloro¹⁰ y como parte del proyecto Alameda de la Memoria, liderado por organizaciones de derechos humanos, o en un terreno usado de relleno sanitario ubicado en medio del acantilado mirando al mar, en el distrito de clase alta de Miraflores. La primera alternativa asociaría al museo con el discurso de la memoria promovida por los derechos humanos, y al antagonismo con sectores conservadores que promueven lo que el historiador Steve Stern (2004) denomina la “memoria salvadora”. Las contraposiciones ya se habían manifestado en la forma de vandalismo en 2005 con el Ojo que Lloro, memorial creado por la escultora Lika Mutal para rendir homenaje a todas las víctimas del conflicto armado interno en el Perú. Este memorial se convirtió en el centro de batallas por la memoria a través de las cuales grupos con interpretaciones opuestas respecto a la historia de la violencia política cuestionaban quiénes podían constituir víctimas (Hite,

⁹ Véase CNDDDHH (2009).

¹⁰ El 25 de enero de 2022, el Ministerio de Cultura declaró el Ojo que Lloro “Patrimonio Cultural de la Nación.” Dicha resolución fue posible por la gestión de la saliente ministra Gisela Ortiz, cuya reconocida trayectoria como activista de derechos humanos, particularmente en el caso de los estudiantes y profesor desaparecidos de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle de la Cantuta (conocido como el caso de la Cantuta), promueve las políticas de memoria. Para información adicional sobre la resolución, véase *El Peruano* (2022). Esta decisión produjo reacciones adversas de parte de congresistas de diferentes bancadas de oposición por considerar que el Ojo que Lloro glorifica el terrorismo (*Perú 21*, 2022; *El Comercio*, 2022a; *El Comercio*, 2022b).

2007; Drinot, 2009; Milton, 2015); es decir ¿podían ser víctimas los senderistas ejecutados extrajudicialmente en la prisión del Frontón durante el gobierno de Alan García en 1986? La alternativa de construir el museo en Miraflores¹¹ con vista al mar no estaba exenta de problemas, como señalan Ulfé y Milton (2010) cuando se preguntan por el significado simbólico de este espacio y las memorias que serían excluidas en este museo. Las autoras nos invitan a reflexionar sobre la decisión del gobierno de construir el museo en un lugar destinado a la eliminación y disposición final de la basura, que al ser aplicado a un proyecto de museo podía sugerir que éste podría tener la labor de descontaminar la memoria con la exclusión de memorias que no se ajusten a la memoria salvadora, que destaca la heroicidad de las Fuerzas Armadas y su victoria contra el terrorismo. Por otro lado, el énfasis en la mirada hacia delante y fijada en el horizonte dejando el pasado violento y los Andes atrás también sugería darle la espalda a los Andes y a la historia violenta como única vía hacia la prosperidad.

El diseño arquitectónico ganador de Crousse y Barclay tampoco estaría libre de conflictos, puesto que fue pensado como el espacio que albergaría la exposición fotográfica *Yuyanapaq* (“para recordar” en quechua),¹² que acompañó al informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) en el 2003, pero terminó siendo adaptado a otras propuestas museográficas. *Yuyanapaq* reunía doscientas imágenes sobre la época de la guerra, la mayoría de ellas periodísticas y documentales, obtenidas de organizaciones de derechos humanos. Sería precisamente la muestra fotográfica *Yuyanapaq*, ubicada temporalmente en el Museo de la Nación, la que impactara a la ministra de Cooperación Económica y Desarrollo de Alemania Heidemarie Wieczorek-Zeul cuando vino al Perú para la v

¹¹ Véase también Sastre (2015) y Feldman (2021), que analizan las disputas e intereses de diferentes grupos que buscan posicionar sus propias agendas y propósitos en el proyecto del LUM.

¹² La colección completa se puede ver en CVR (2006). Véase Saona (2009) para un análisis epistemológico, estético y ético del proyecto fotográfico de la CVR; y Milton y Ulfé (2011) cuyo análisis resalta el valor de *Yuyanapaq* como uno de los primeros intentos de representar la historia del conflicto armado interno en Perú, sobre todo en un contexto de gran promoción del turismo por parte del Estado. Feldman (2018) ofrece un análisis de la controversia de la posible incorporación de *Yuyanapaq* en el LUM que nos ayuda a entender las dimensiones rituales después del proceso de justicia transicional.

Cumbre de América Latina, el Caribe y la Unión Europea. En consecuencia, propuso que el gobierno alemán apoyara económicamente la construcción de un espacio que honrara a las víctimas de la violencia política del periodo 1980-2000. Pero la muestra completa era demasiado grande para lo reducido del espacio diseñado por Crousse y Barclay, con lo cual se generó una disyuntiva, exponer *Yuyanapaq* parcialmente o dejar la muestra completa en el Museo de la Nación. Este dilema respecto a la priorización de *Yuyanapaq* generó una serie de desacuerdos internos entre miembros de la Comisión Nacional de Alto Nivel (CAN) del museo, quienes quedaron divididos entre el grupo alineado con Salomón Lerner, expresidente de la CVR, y los alineados con el novelista Mario Vargas Llosa, nombrado presidente del CAN. Lerner y su equipo terminarían renunciando y *Yuyanapaq* nunca llegó a formar parte del Lugar de la Memoria.

Como relato visual, *Yuyanapaq* reflejaba los hallazgos de la CVR, priorizando según algunos estudiosos (Milton y Ulfe 2011; Poole y Rojas-Pérez, 2010) imágenes sobre la violencia política y el sufrimiento que contribuían a la formación de una memoria colectiva y consensual respecto a sus orígenes y sus causas. La innegable asociación de *Yuyanapaq* con la CVR y su papel en el proceso de justicia transicional generó una reacción desfavorable en el gobierno, las Fuerzas Armadas y sectores conservadores de la Iglesia católica. Para el presidente Alan García, el informe de la CVR no reflejaba una “memoria nacional que tenga todas las perspectivas” (Perú 21, 2009). Para las Fuerzas Armadas no bastaba que la CVR hubiese encontrado a Sendero Luminoso responsable de la mayor cantidad de atrocidades, puesto que la responsabilidad atribuida a las Fuerzas Armadas en términos de muertes y desapariciones no era mucho menor. Sin embargo, no todos los integrantes de la comunidad de derechos humanos pensaban que el LUM tenía que convertirse en una extensión de la CVR.

Sin *Yuyanapaq*, la construcción del LUM siguió adelante y se desarrolló sin una clara propuesta museográfica hasta prácticamente terminada la edificación. Hubo por lo menos dos guiones museográficos que se descartaron, pero que sirvieron de insumo para la que se constituiría en muestra permanente en el 2015.¹³ Pasarían seis años para que el LUM abriera sus

¹³ Véase la publicación del LUM (2015) que documenta las diferentes etapas que fueron parte del proceso de creación. Una versión abreviada también se encuentra en <https://lum.cultura.pe/el-lum/historia>, consultada el 11 de febrero de 2022.

puertas al público. Seis años de vaivenes, seis años de vacilaciones, que seguirían marcando la vida del LUM. La inauguración del LUM finalmente se dio en dos etapas, una que fue solamente del edificio aún vacío en junio del 2014, y la segunda con la muestra permanente en diciembre del 2015. ¿Qué sentido podrían tener estas etapas en términos museológicos? ¿Es acaso uno de ordenamiento y estructuración que genera un efecto de progresión y conclusión que pudiera contrarrestar la indeterminación de sus vaivenes? ¿O son estas etapas manifestación de los vaivenes e incertidumbre de un proyecto que podría quedar truncado? ¿Eran estas etapas reflejo de los quiebres en la construcción de un museo y un país inmersos en un estado de gran conflicto político? Finalmente, ¿qué significado podía tener una primera inauguración de un museo vacío? Es precisamente en el contexto de un museo físicamente inacabado que me sumerjo en el trabajo etnográfico que abarca la infraestructura del LUM.

EN CONCRETO

En la entrada ubicada cerca a la vía de la Costa Verde y frente al mar resalta un muro con la inscripción “Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social”, que está acompañado por huellas de manos. Todo de concreto, aunque de texturas variadas. A la distancia lo primero que salta a la vista es la inscripción del nombre del museo. El nombre completo está grabado con letras de hendiduras en el cemento. A lo lejos también se puede apreciar que la primera parte del nombre “Lugar de la Memoria” aparece en la primera línea y en letras mayúsculas que son más grandes que el resto del nombre. La segunda parte del nombre también aparece en letras mayúsculas, pero en tamaño más reducido, casi como por añadidura. Cabe señalar que hasta fines del 2011 el proyecto se conocía como “Lugar de la Memoria” y su abreviación LUM. Pero durante la gestión del Presidente Ollanta Humala, la nueva Comisión de Alto Nivel (CAN)¹⁴ del

¹⁴ Los integrantes de la CAN en el 2011 eran Diego García-Sayán, exministro de Relaciones Exteriores y presidente de la Corte Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) antes de ser nombrado presidente de la CAN; la congresista Hilaria Supa, el gestor cultural Pedro Pablo Alayza, el obispo monseñor Luis Bambaren Gastelumendi, el expresidente de la Confederación Nacional de Instituciones Empresariales Privadas (CONFIEP), arquitecto Leopoldo Scheelje, y el exrector de la Universidad Nacional de Ingeniería (UNI) y exministro de Educación, arquitecto Javier Sota Nadal.

proyecto tomó la decisión de “ampliar la denominación del proyecto a Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social”. La ampliación se planteó por “la necesidad de ir más allá de los hechos de violencia del periodo 1980-2000, y con el propósito de enfatizar una visión prospectiva de cara a los valores de la tolerancia y la inclusión” (LUM, 2015: 20). La nueva perspectiva parece encomiable y muestra a una institución que busca contribuir “a romper con la persistencia de ciclos de violencia y exclusión en el país” (LUM, 2015: 20). Esta añadidura es lo que me orienta hacia el sentido obtuso de la imagen que aparece como un suplemento, como una especie de mensaje postizo, que no puede describirse con palabras, a pesar de ser una imagen que contiene palabras cargadas de significado.

Repaso con la mirada la inscripción del nombre del museo y me pregunto si otros visitantes se percatarán de la sutil pero evidente diferencia en el tamaño de las letras y lo que yo asocio con el posible papel secundario que tienen los valores de “la tolerancia y la inclusión social” en el proyecto. Pero conforme me acerco al muro con la inscripción, mi mirada gira hacia las manos impresas en el concreto que se pueden apreciar con más claridad. Mi reacción inicial es de falta de interés y hasta fastidio por un símbolo que me parece trillado y demasiado evidente: manos que representan un trabajo o acción participativa o solidaria que beneficia al conjunto de la sociedad. Éste correspondería al segundo sentido de lo “obvio”, que según Roland Barthes es el nivel de la significación donde se encuentra el simbolismo en sus diferentes estratos: referencial, diegético



Fotos 1 y 2

Fuente: Elaboración propia.

e histórico. Lo “obvio” contiene un mensaje intencional que “viene por delante... que viene a mi encuentro” (1986: 51) en busca del destinatario que pueda leer su mensaje.

A pesar de lo obvio de esta imagen de “manos en concreto”, no me suelta, o más bien reaparece como una imagen remanente en momentos posteriores a mi visita y en el transcurso de diferentes etapas de trabajo de campo. Es una imagen obstinada que me engancha y me exige mirarla y sentirla con más profundidad. Lo trillado de la imagen me incita a considerar una dimensión potencialmente encubridora. Es así que el sentido obvio de lo “participativo” y la “solidaridad” me proporciona “una redondez poco aprehensible” (Barthes, 1986: 52) que amplía el campo de mis sentidos hacia lo que Barthes denominó el “sentido obtuso”. Lo obtuso, considerado por Barthes un tercer sentido, se da como suplemento “que mi intelección no consigue absorber por completo, testarudo y huidizo a la vez, liso y resbaladizo” (1986: 51) y que me obliga a explorar más allá de lo obvio.

Vuelvo a mirar las fotos de las manos con la intención de aproximarme a otras posibles lecturas y me pregunto sobre la manera en que podrían haber sido hechas. Me intriga ver el gran parecido de las manos cuando son vistas en su conjunto y a cierta distancia, y me resulta sospechosa la uniformidad que transmiten, a pesar del modo relativamente desordenado en que están plasmadas. La semejanza me hace preguntarme si las manos estampadas en el cemento fresco han sido el resultado del artificio de un sello con la forma de una mano uniforme, o si son las manos reales de un creador único. Pero al verlas con más detalle y al ampliar la imagen con ayuda de la tecnología me puedo percatar de las diferentes texturas y tamaños de estas manos en el concreto. Manos tímidamente plasmadas contrastan con manos creadas con una presión fuerte. Esta mirada me hace preguntarme a quiénes podrían pertenecer estas manos. ¿Cómo entender este contraste de impresiones? ¿Será que las huellas dejadas por algunas manos son más significativas que otras? Había algo fuera de lugar en este muro de manos en concreto, como si fuera un disfraz de algo que no podía fácilmente descifrar. Había algo que me causaba incertidumbre, que no me llegaba a convencer. Es precisamente esta desazón la que me lleva a resaltar la centralidad del tercer sentido de Barthes, que no es ni simbólico ni signico sino más bien un aparente “sin-sentido”.

Pasarían tres años antes de que la imagen de las “manos en concreto” se convirtiera en tema de conversación durante mi entrevista¹⁵ con el arquitecto Jean-Pierre Crousse.¹⁶ Comparto con Crousse la disonancia que tengo con ese muro y que persiste desde mi primera visita al LUM. Es una imagen que sigue dando vueltas, que me impide soltarla y que en sus reapariciones me impulsa a volver a mirar y me lleva a otros encuentros y conversaciones inesperadas, como la que tendría con Crousse. De todos los elementos estéticos y arquitectónicos del LUM, el muro con las manos en concreto no parece ser uno que llame la atención ni de estudiosos ni de visitantes, cosa que Crousse subraya. Le pido que me cuente sobre el muro. “La historia de las manos en el muro es interesante,” me dice. “La idea original era que las manos fueran tanto de obreros como VIPs (*Very Important People*/personas muy importantes) involucrados en la construcción del LUM, se trataba de crear una memoria de los que intervinieron en la construcción del LUM en un acto público y todos juntos” me explica Crousse. “Lamentablemente las cosas no se dieron de la manera planteada,” agrega, pues el arquitecto se entera que los organizadores del evento público habían planeado un día para los VIPs y otro día para los obreros, porque “supuestamente no se podía mezclar a los VIPs con los obreros en la misma ceremonia”. En su indignación Crousse decide intervenir para priorizar la participación de los obreros y en el proceso excluye a los VIPs. Este problema de inclusión se hace eco de críticas respecto de la composición de la Comisión de Alto Nivel, considerada elitista por la ausencia de representantes de organizaciones de víctimas-sobrevivientes y la presencia dominante de figuras masculinas mayormente de Lima (Feldman, 2021; Ulfe y Milton, 2010). Ni siquiera el proceso participativo sobre el guión museográfico, realizado entre octubre de 2013 y febrero 2014, logró descentrar el proyecto del LUM. Desarrollado como un proceso de consulta que incluyó diversos sectores de la sociedad, tanto en lo individual como colectivo e institucional en tres regiones geográficas del Perú (costa, sierra y selva), no fue suficiente para descentrar el proyecto. Al

¹⁵ Entrevista con el arquitecto Jean-Pierre Crousse, 6 de junio de 2016. Todas las citas de Crousse en este ensayo provienen de la misma entrevista.

¹⁶ Para información adicional sobre el diseño arquitectónico, visitar Redfundamentos (2014) en <http://www.redfundamentos.com/blog/es/obras/detalle-169/>, consultado el 11 de febrero de 2022.

final la administración de las perspectivas de quienes fueron consultados estaba sujeta a la decisión de los expertos (Feldman, 2021). El uso del archivo digital, a pesar de crear mayor accesibilidad, también está sujeto a jerarquías sociales y privilegia a quienes tienen educación universitaria (Willis, 2021). La retórica de inclusión del LUM, que se percibe asimismo en el muro que da la bienvenida a los visitantes al Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social también termina por, paradójicamente, corporeizar y memorializar “en concreto” la persistencia de la discriminación social y racial que el LUM supuestamente intenta contrarrestar.

Hay otro cambio al diseño arquitectónico que critica Crousse, por priorizar medidas de seguridad que pueden resultar en prácticas de exclusión. Se refiere a la plaza que ahora está contenida por muros y cercas que la aíslan del afuera y contribuyen a marcar distancias con los ciudadanos, cuando debía haber permanecido como un “lugar abierto, al que se podía entrar libremente”, resalta Crousse. Pero no hay que olvidar que hay cercas y rejas que tuvieron que levantarse para proteger algunos espacios de memoria contra el ataque y vandalismo de grupos negacionistas. Así sucedió con el Ojo que Lloro que fue vandalizado con pintura naranja por grupos fujimoristas.¹⁷ Pareciera que ni desde adentro ni desde afuera existe la voluntad de contribuir a una sociedad más tolerante y de inclusión, cuestión que es tan visible como invisible en el proyecto del LUM.

El sentido de lo obtuso es intangible pero perceptible (Barthes, 1986); y es precisamente ese sentido el que me permite aprehender algo que está en la atmósfera pero que no es descriptible en el muro de bienvenida al LUM. Ese algo en la atmósfera es la persistencia del racismo y clasismo en la sociedad peruana.¹⁸ ¿Dónde queda esa mirada hacia delante que busca

¹⁷ Milton (2015) analiza ese hecho como una forma de vandalismo, entendido como un modo de escritura que, aunque violenta, da una perspectiva distinta del pasado de violencia reciente.

¹⁸ Zapata y Rojas (2013) nos ofrecen una perspectiva histórica de la desigualdad que empieza con la colonia. Callirgos (2015) hace una síntesis de la genealogía del racismo peruano y lo define como moderno, resultado de la época republicana más que una herencia colonial e instrumental a la elite criolla. La investigación de Oboler, centrada en Lima y en el contexto de la campaña electoral de 1990 que llevó a Fujimori a la presidencia, resalta la persistencia de un “racismo solapado” que camufla la discriminación racial en la sociedad limeña, sin que ello implique una ausencia de conciencia de que

promover el LUM en términos de tolerancia e inclusión social? ¿Y cuál es el valor de la memoria cuando el recinto que busca educar a los ciudadanos sobre el conflicto armado interno y honrar a sus víctimas ya incorpora en sus cimientos racismo y clasismo? ¿Qué relevancia tiene el informe final de la CVR cuando a diez años de su entrega y en el contexto de su conmemoración (que es cuando visito el LUM en construcción por primera vez) el racismo y la discriminación que contribuyeron al conflicto armado interno siguen vigentes? ¿Es esto sintomático del olvido, la indiferencia o la negación de algunos sectores respecto a lo sufrido por los grupos más marginados de la sociedad peruana? Esto resulta más preocupante si te toma en cuenta que

la CVR ha constatado que la tragedia que sufrieron las poblaciones del Perú rural, andino y selvático, quechua y asháninka, campesino, pobre y poco educado no fue sentida ni asumida como propia por el resto del país; ello delata, a juicio de la CVR, el velado racismo y las actitudes de desprecio subsistentes en la sociedad peruana a casi dos siglos de nacida la República (CVR, 2003).

La indignación de Crousse respecto a los VIPs lo lleva a tomar la medida extrema de excluir a éstos del muro de bienvenida. Pero me pregunto si ese acto de solidaridad es reparador cuando no es de conocimiento público y tampoco queda clara cuál es la agencia de los trabajadores cuyas manos figuran en el muro.

El muro de las manos en concreto puede despertar una sensación de sospecha o desconfianza sobre historias no contadas pero que merodean en otros espacios. Y es en la yuxtaposición de registros visuales y orales que descubrimos las resonancias afectivas y políticas que nos permiten entrever la discriminación social y racial que escapa al marco del muro de las manos en concreto.

el racismo “hierve bajo la superficie de la sociedad limeña” (2015: 78). Pero ese racismo que solía practicarse a escondidas y en espacios privados se manifestó con toda su fuerza durante las elecciones presidenciales de 2021, cuando el candidato Pedro Castillo, maestro rural sindicalista, está en la recta final superando a la candidata Keiko Fujimori, que representa a la derecha peruana. Es en esta coyuntura, según Villasante (2021), que “por primera vez el racismo, la arrogancia y el desprecio de las clases ciudadinas hacia las clases rurales –‘la indiada’, los ‘cholos’, los ‘indios’– han ocupado un lugar explícito y evidente”.

VACÍOS

Enclavado en el acantilado de la Costa Verde está el LUM. Su tonalidad grisácea puede hacer que se confunda con el acantilado de color arenoso al punto de pasar inadvertido por las personas que transitan por la vía vehicular, sobre todo si desconocen su existencia. Pero una vez identificado, el edificio puede generar reacciones diversas. Lo macizo y monumental acompañado de un aspecto subterráneo por su relación con el acantilado puede generar en el espectador la imagen de mausoleo o la de *bunker*. Ambas imágenes pueden pensarse como lugares de refugio y protección, el primero para cuidar y proteger los restos de los difuntos mientras que el segundo para uso militar, como fortificación para proteger a los ocupantes de posibles ataques del exterior. Refugio, protección, defensa, vivos, muertos. ¿Pero qué sentido tienen estas imágenes en el contexto de un museo inacabado, cuya misión aparente es la de “recordar para no repetir” y que además aspira a la reconciliación entre ciudadanos? ¿Qué sentido tienen estas imágenes asociativas en un museo vacante que al momento de mi primera visita ya tenía cuatro años de haber sido aprobada la donación alemana para su construcción? ¿Qué sentido tienen estas asociaciones cuando en el año de mi visita en el 2013 todavía no existía una propuesta museográfica concreta? Concreto y más concreto creando la ilusión de construcción y entre muros y paredes de concreto... vacío, vaciedad. El vacío resulta sobrecogedor, tanto así que se puede sentir, oler, oír y percibir en el interjuego con la materialidad del espacio, que a su vez requiere del vacío. Es un entorno marcado por contrapuntos entre elementos diso-

Foto 3



Fuente: Elaboración propia.

nantes o incongruentes. Pero, a diferencia del contrapunto en la música, que como técnica compositiva busca el vínculo entre diferentes voces para alcanzar un equilibrio armónico, el contrapunto o *contrapunctum* creado por imágenes sin sentido aparente en la arquitectura del LUM genera incomodidad en el espectador.

Una vez adentro del edificio, las paredes de concreto parecen ceder su protagonismo a los paneles de cristal que, cual cortinas, crean un *contrapunctum* que busca ser escuchado en el espacio vacante del LUM (Foto 3). Otros contrapuntos iluminan el espacio desértico en los diferentes niveles del LUM. La frialdad del cemento en contrapunto con la calidez del cristal, que, a pesar de ser un material endurecido, deja ingresar el calor y la luz del sol. Hay sombras rozando diferentes superficies, y en interjuego con los rayos solares crean intensidades variadas según la hora del día para moverse a modo de *performance* en el espacio vacante, que se torna en su estrado. También están los silbidos fugaces provocados por el viento y que se filtran desde las entradas y salidas del edificio para ocupar el espacio vacante, compitiendo a su vez con el ruido perforante de taladros y martillos que ahogan ecos humanos. La humedad limeña con su olor penetrante tiene una fuerte presencia, a pesar de lo aireado del espacio. ¿Pero qué sentido tienen todos estos *contrapunctum* que visibilizan el espacio vacío de un museo que corre el riesgo de no cumplir más función que el de ser llenado con artefactos que informen sobre la violencia política en el Perú, pero dentro de una atmósfera que no necesariamente garantiza tolerancia e inclusión?

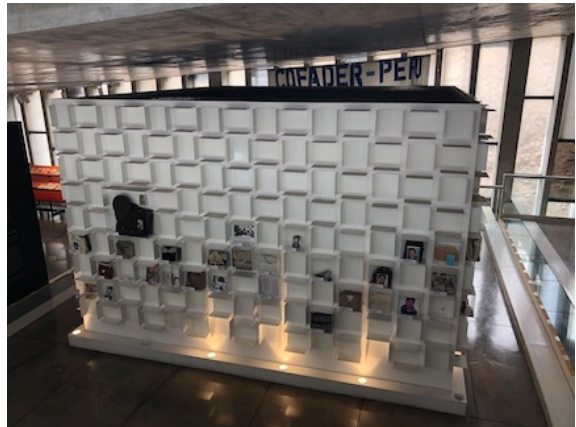
El vacío se convierte en ese tercer sentido de carácter suplementario, estéril, obtuso, que aparece como un acento. Y es precisamente en el interjuego de *contrapunctums* que me pregunto si no habrá relación con el *punctum* del cual escribe Barthes (1989) en *La cámara lúcida*; ese detalle en la foto que es puramente subjetivo y emocionalmente conmovedor sobre el cual es difícil comunicar en un lenguaje simbólico, y que por lo general lo escapa, a pesar de tener la capacidad de herir y causar malestar. Marty (2007) nos recuerda que el “tercer sentido” de Barthes aparece en 1970 y se anticipa de alguna manera a su última obra, *La cámara lúcida*, donde plantea el *punctum*. Sugiere entonces que “el sentido de lo obtuso de la fotografía, pese a sus grandes diferencias, se emparenta con el *punctum*: perturba y esteriliza el metalenguaje (la crítica), es indiferente a cualquier guión” (2007: 132-133). Ambos conceptos son descritos por Barthes como

un acento, pero más que establecer una relación de identidad, tienen una de proximidad donde el acercamiento potencia el sentido de lo obtuso.

Retomando mi encuentro con el vacío del espacio, noto que éste me punza con otros vacíos que duelen, como lo son el de los desaparecidos que nos interpelan con su presencia fantasmal. En la actualidad se calcula que son aproximadamente 15 000 las personas desaparecidas, número significativamente más alto al estimado por la Comisión de la Verdad y la Reconciliación.¹⁹ Lamentablemente, de las 6 462 fosas comunes menos del 2 por ciento de los cuerpos han sido exhumados (COMISEDH, 2012). Curiosamente, el vacío sigue siendo un detalle punzante en mi segunda visita al LUM al año siguiente, cuando ya ha sido ocupado con la muestra permanente. Es la instalación para recordar a los desaparecidos, que se encuentra en el segundo nivel, la que me intriga (Foto 4).

Enorme e iluminada, la instalación busca interrumpir el andar de los visitantes. Pero son pocos los que se detienen y si lo hacen es para mirar los pocos objetos materiales que pertenecieron a algunas personas desaparecidas. Nadie comenta sobre las vitrinas que, a manera de nichos, están vacías, por lo que me animo a preguntarles a algunos si lo han notado y cuál es su percepción al respecto. Todos se dan cuenta de la ausencia de objetos y optan por pensar que con el paso del tiempo serán llenados, pero nadie se pregunta por qué los miles de desaparecidos ya identificados no ocupan

Foto 4



Fuente: Elaboración propia.

¹⁹ La Comisión de la Verdad y Reconciliación identificó 5 558 casos de desaparecidos en su Informe Final (CVR, 2003).

las pequeñas vitrinas de la instalación. La coordinadora de la museografía Diana Lavalle también me comenta, inicialmente con vaguedad, sobre la vacuidad, hasta que finalmente admite que todavía hay un problema de desconfianza con muchas familias de los desaparecidos que, a pesar de haberse comprometido a traer los objetos personales de sus seres queridos, no lo han hecho aún. Karen Bernedo y Miguel Rubio también resaltan el vacío de las vitrinas cuando me acompañan para una visita al LUM en mayo de 2017. “La sensación de vacío es terrible”, exclama Miguel, quien además observa que las vitrinas que sí tienen objetos han sido llenadas con descuido, ya que se ve “mal puesto” y “la ropa atrapada.” Karen critica la invisibilidad de las vitrinas en la parte superior de la instalación: “los de arriba nunca se sabrá quiénes son”. Su comentario nos confronta con otras formas de invisibilización dentro del LUM.²⁰

Para Marly Anzualdo,²¹ hermana de un estudiante detenido y desaparecido en 1993, las vitrinas en la instalación parecen “lápidas”, pero lamenta que haya tantas vacías. En julio de 2016, cuando juntas hicimos un recorrido del LUM, me dice que ella todavía no ha colocado nada de su hermano en la instalación, a pesar de estar entre los familiares de desaparecidos que más contacto y participación ha tenido con el LUM. Según Marly, “no creo que sepan todos [los familiares] que tenían que traer [fotos y objetos]” y que el LUM no les había invitado a hacerlo, excepto a los del caso de la Cantuta. Esto último lo sabía porque le había llegado a ella y otras familias de estudiantes desaparecidos una invitación como si tuvieran que ver con los desaparecidos de la Cantuta. Marly comenta cómo ella y el Señor Cromwell, padre de un estudiante desaparecido de la Pontificia Universidad Católica, terminaron identificando el problema como el “copia y pega” de textos, que además de impersonal, no dejaba de reflejar descuido y ausencia de interés de parte del LUM hacia las familias. Han pasado cinco años desde mi primera visita al LUM y aunque en la última del 2021 Marly ya había dedicado una vitrina a su hermano Kenneth y las familias del caso de la Cantuta habían ocupado las nueve vitrinas correspondientes, la mayoría seguían vacías. El vacío mantiene su presencia sugiriendo que la desconfianza persiste y que el tiempo no ha

²⁰ Visita al LUM y entrevista grabada con Miguel Rubio y Karen Bernedo, 28 de mayo de 2017.

²¹ Visita al LUM y entrevista grabada con Marly Anzualdo, 26 de julio de 2016.

logrado disminuir las distancias sociales ni aliviar de manera significativa las heridas.

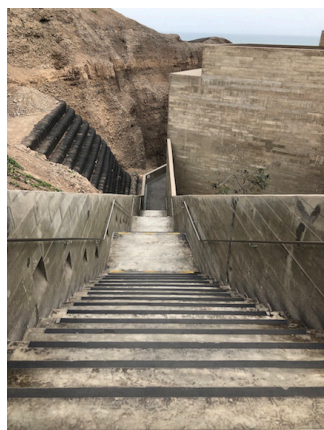
Pienso nuevamente en el incidente con los VIPs que no querían dejar las huellas de sus manos a la par con los trabajadores. Reflexiono acerca de ese gesto como indicativo de la dificultad de crear memorias en conjunto y de construir y compartir una historia común. Y me pregunto acerca de la viabilidad del LUM desde sus inicios, cuando el Estado optó por ubicarlo en un distrito de clase media y alta de Lima, en un terreno que había servido de relleno sanitario. Ulfe y Milton (2010) se preguntan por el simbolismo del lugar escogido: un espacio perteneciente a las clases dominantes, de espaldas a los Andes, donde comenzó el conflicto armado, y en un terreno para tirar basura, como si la memoria estuviera contaminada. Si éstas son las asociaciones con el LUM, no es de extrañar que persista la vacuidad en la instalación de los desaparecidos. Pareciera que lejos de ser un lugar seguro para recordar a seres queridos, el LUM pudiera ser un espacio tóxico donde los desaparecidos y sus familias no encuentren ni confianza ni sosiego.

Las vitrinas vacías cobran así ese sentido de lo obtuso que reactiva algo reprimido y que permanece como algo “sin sentido aparente”, en la esfera de lo vago e impreciso, pero que también produce resonancias afectivas que revelan otras escenas orientadas a la crítica social. En este caso la crítica se dirige al LUM como un proyecto más de un Estado que no les ha garantizado resolver la búsqueda de sus desaparecidos.

DESNIVELES

Escaleras, terrazas, rampas y desniveles orientan y desorientan el andar por los diferentes espacios del LUM (Foto 5). Escaleras, terrazas, rampas y desniveles alteran el sentido del tiempo. Para el arquitecto Crousse, el tiempo es central en la conceptualización arquitectónica del LUM.

Las escaleras con las que debe iniciarse el recorrido del LUM empiezan en el último nivel que da a la explanada, que a la vez se considera el final del recorrido. Como me explica Crousse, “la idea es que te demores en llegar a la sala de la entrada (Foto 6). El trayecto (que consiste en bajar muchas gradas con sus respectivos descansos) significa tiempo para condicionar a que las personas olviden lo cotidiano para enfocarse en este problema” (refiriéndose a la época de la violencia política). “Este trayecto”, continúa diciendo, “es también como cuando bajas de los Andes a la costa, es como si bajaras por una quebrada hacia el fondo de algo y en el



Fotos 5 y 6

Fuente: Elaboración propia.

proceso pierdes la noción del horizonte del mar, la imagen se vuelve entrecortada y el ruido de la ciudad desaparece, pasas a un momento de transición donde no estás en la ciudad”. Mientras lo escucho me pregunto si su perspectiva del tiempo no gira mucho en torno a Lima y a alguien que no ha vivido la violencia de manera directa. ¿Puede alguien que ha sufrido la violencia, particularmente en los Andes, dejar atrás lo cotidiano para poder sumergirse en el tema de la violencia política? ¿No será que en ese trayecto de bajada muchos visitantes pueden revivir la huida, un tiempo traumático que no ha quedado atrás? Bajar las escaleras no es tarea fácil para todos los visitantes, aunque haya rieles con los cuales ayudarse y sentirse más seguro. Y también está el vértigo que puede sentirse al mirar hacia abajo desde lo alto de la escalera y que en mi caso me acompañó hasta el último escalón. ¿Cómo entender ese vértigo y el deseo de acelerar el tiempo que contrasta con la perspectiva de Crousse de desacelerarlo?

Ya una vez dentro del edificio, explica Crousse, “el movimiento se hace ascendente por las rampas (Foto 7) y vas subiendo hasta



Foto 7

Fuente: Elaboración propia.

la luz en la explanada.” Crousse entiende las rampas “como un medio lento que detiene el tiempo y que permite bajar la velocidad”. Y por las rampas que tienen ventanas también puede descubrirse la plaza del LUM y los paisajes de contrastes verdes y áridos que la rodean. Al final de la segunda rampa los visitantes llegan a la explanada y “dejan atrás la versión oficial” para compartir su versión personal, de ahí que Crousse identifique la explanada como un “lugar de sanación”. En este espacio el visitante “descubre el horizonte que da una sensación de paz y que permite una mirada hacia el futuro”. La función impuesta de detener el tiempo a todos los visitantes por igual, como si tuvieran que ser disciplinados para conceptualizar el tiempo de una manera única, me invita a reflexionar sobre cuál sería el visitante modelo del LUM. ¿Es el visitante modelo sólo aquel que puede poner lo cotidiano entre paréntesis para enfrentar la historia de la violencia política y al hacerlo curarse y mirar hacia delante? ¿Pero dónde queda el visitante para quien el tiempo ha quedado detenido o suspendido, sin necesidad de escaleras ni de rampas, por la desaparición de algún ser querido? ¿Qué hay del visitante que no puede “sanar” en un recorrido del LUM porque su búsqueda del ser querido continúa sin cesar?

Crousse reconoce que el tema de la violencia política “no es placentero” y piensa que el diseño del LUM es capaz de generar una incomodidad necesaria en el visitante, a través del cuerpo y lo *performático*, para consiguientemente facilitar la reflexión. Pero hay un detalle del cual no me comenta espontáneamente, y que son los escalones con franjas de vidrio que crean la plataforma donde ahora está la instalación de los desaparecidos. Estas son franjas de vidrio que provocan una sensación de vértigo aún mayor y que se graban en el cuerpo del visitante. Es común ver a algunos sobresaltarse cuando se percatan de estas franjas translúcidas, y a otros pasar por encima sin mirar a través del vidrio, mientras otros más evitan por completo pasar por encima. Fotografiar la sensación de vértigo y pérdida de equilibrio me resulta imposible. Es una imagen huidiza que no puede ser descrita y que queda mas bien registrada a nivel de sensación, a nivel del sentido de lo obtuso, “sin sentido aparente” pero como efecto desestabilizador.

REFLEXIONES FINALES A MODO DE CONCLUSIÓN

El trabajo etnográfico se caracteriza por una serie de encuentros con seres humanos y no humanos y mundos materiales, entre los que figuran las infraestructuras como el LUM. De estos encuentros surgen imágenes etno-

gráficas que, como antropólogos, nos orientan metodológicamente en la investigación para explorar otras dimensiones no visuales y afectivas que también forman parte del trabajo de campo. En el caso de mi encuentro con el LUM, las imágenes que surgen me retan a explorar la relación con diferentes tipos de imágenes, entre ellas las que denomino “sin sentido aparente”, que se presentan como fuera de lugar e indescifrables y que generan fascinación. Estas imágenes, que deslumbran pero que no se comprenden y no se pueden (d)escribir, invitan al antropólogo a experimentar con otros lenguajes más allá de la escritura y la fotografía para dar paso a las sensaciones que provocan. Es así que lo visual, en este caso lo fotográfico, no siempre captura lo que nos conmueve, y se abre el paso a otros sentidos como el olfato, el oído, el cuerpo mismo para hacer perceptible la imagen que persiste.

Las imágenes “sin sentido aparente” que me punzan en el LUM, tales como los vacíos, los desniveles y las impresiones de manos en el concreto, corresponden al sentido de lo obtuso de Barthes (1986) y ofrecen expandir mi campo de percepción. A partir de mi relación con ellas y entre ellas, me embarco por otros caminos como el que me lleva hacia historias de intolerancia que no necesariamente se ven, pero se perciben, y que pertenecen tanto al presente como al pasado, vislumbrando asimismo el futuro. La imagen de vacío del LUM también me lleva a explorar otros vacíos y ausencias como la de los desaparecidos en el Perú. Y es particularmente mi interlocución con esta imagen de vacío la que también me alerta sobre la importancia de su interjuego con materialidades que se manifiestan como *contrapunctum* para hacer visible lo invisible. Los desniveles y el respectivo vértigo que generan me confrontan con lo traumático y perturbador que pueden ser el tiempo y la memoria. Apreciar la irrupción de estas imágenes sin sentido aparente, y que van y vienen, “no se limita a subvertir el contenido, subvierte la práctica del sentido” (Barthes, 1986: 62) de lecturas habituales.

Estas imágenes sin aparente sentido tienen un efecto de fascinación que asocio al “*haunting*” como método de investigación (Gordon, 1997), en tanto conlleva enfrentarse con lo inobservado, lo ausente y lo sombrío en el trabajo de campo. Y es justamente el poder afectivo de lo espectral en la experiencia etnográfica del LUM lo que me alerta a una temporalidad política que a su vez materializa la presencia fantasmal de los desaparecidos y de los excluidos en un Perú de posguerra.

Existe la expectativa que el LUM pueda contribuir a un “nunca más” de la violencia, un “nunca más” de la exclusión, un “nunca más” de la poca ciudadanía y un “nunca más” de la extrema pobreza (Degregori, 2014 en Del Pino y Agüero, 2014). La presencia mayoritaria de estudiantes universitarios y escolares en las salas del LUM también nos alienta a considerar que existe una generación con posibilidades de tener una reflexión crítica de quiénes somos como país, con miras a promover la coexistencia y convivencia social. Sin embargo, la historia del LUM y su construcción no están exentas de las mismas prácticas de exclusión que busca combatir. Quizá sea muy pronto para saber cuán relevante vaya a ser la contribución del LUM para la construcción de una sociedad más tolerante. Pero si relega sus propias complicidades a las sombras, conlleva el riesgo de convertirse en un espacio más para una ritualización improductiva de la memoria.



BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland (1989). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona, Buenos Aires y México: Paidós Ibérica.
- (1986). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Callirgos, Juan Carlos (2015). “El racismo en el Perú”, en Suzanne Oboler y Juan Carlos Callirgos (ed.), *El racismo peruano*. Lima: Ministerio de Cultura, pp. 83-152.
- Coordinación Nacional de Derechos Humanos (CNDDDHH) (2009, 2 de marzo). “Comunicado sobre el rechazo de apoyo alemán a la construcción y mantenimiento del museo de la memoria”. *Derechos humanos* [sitio web]. Recuperado de <http://derechoshumanos.pe/2009/03/importante-declaracion-por-el-museo-de-la-memoria-cuestiona-categoricamente-decision-del-gobierno-peruano/>, consultado el 11 de febrero de 2022.
- Comisión de Derechos Humanos (COMISEDH) (2012). *Los muertos de Ayacucho: violencia y sitios de entierros clandestinos*. Lima: COMISEDH
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) (2003). *Informe final*. Recuperado de <https://www.cverdad.org.pe/ifinal/>, consultado el 11 de febrero de 2022.

- Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) (2006). *Yuyanapaq, Para recordar. 1980-2000 Relato visual del conflicto armado interno en el Perú* [CD-ROM]. Lima: Centro de Información para la Memoria Colectiva y los Derechos Humanos.
- Drinot, Paulo (2009). “For Whom the Eye Cries: Memory, Monumentality and the Ontologies of Violence in Peru”. *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol 18, núm 1, pp. 15-32. <https://doi.org/10.1080/13569320902819745>
- El Comercio* (2022a, 25 de enero). “‘El Ojo que Llorá’: congresistas de oposición critican que sea patrimonio cultural de la Nación”. *El Comercio*. Recuperado de <https://elcomercio.pe/politica/ojo-que-llora-congresistas-de-oposicion-critican-que-sea-patrimonio-cultural-de-la-nacion-fuerza-popular-renovacion-popular-nndc-noticia/>, consultado el 15 de febrero de 2022.
- El Comercio* (2022b, 26 de enero). “Presentan moción para que ministra de Cultura se presente ante el pleno del Congreso por memorial El Ojo que Llorá”. *El Comercio*. Recuperado de <https://elcomercio.pe/politica/congreso-piden-citar-ante-el-pleno-a-ministra-de-cultura-gisela-ortiz-por-memorial-el-ojo-que-llora-nndc-noticia/>, consultado el 15 de febrero de 2022.
- El Peruano* (2022, 24 de enero). “Ministra de Cultura: El ojo que llora reconoce y dignifica memoria de víctimas”. *El Peruano*. Recuperado de <https://elperuano.pe/noticia/138069-ministra-de-cultura-el-ojo-que-llora-reconoce-y-dignifica-memoria-de-victimas>, consultado el 11 de febrero de 2022.
- Feldman, Joseph (2021). *Memories Before the State: Postwar Peru and the Place of Memory, Tolerance, and Social Inclusion*. Nueva Brunswick, Camden, Newark y Londres: Rutgers University Press. <https://doi.org/10.36019/9781978809574>
- (2018). “Yuyanapaq ya no entra: Ritual dimensions of post-transitional justice in Peru”. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 24, núm. 3, pp. 589-606. <https://doi.org/10.1111/1467-9655.12862>
- Garretón Kreft, Francisca, Marianne González Le Saux y Silvana Lauzán (2011). *Políticas públicas y memoria en siete países de América Latina (Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Paraguay, Perú y Uruguay)*. Santiago de Chile: Centro de Derechos Humanos y Universidad de Chile.

- González, Olga (2015). “Testimonio y secretos de un pasado traumático: los ‘tiempos del peligro’ en el arte visual de Sarhua”. *Anthropologica*, vol. 23, núm. 34, pp. 89-118.
- (2011). *Unveiling Secrets of War in the Peruvian Andes*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gordon, Avery F. (1997). *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hite, Katherine (2007). “The Eye that Cries: The Politics of Representing Victims in Contemporary Peru”. *Contracorriente: Una revista de historia social y literatura de América Latina*, vol. 5, núm. 1, pp. 108-134.
- Huyssen, Andreas (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press. <https://doi.org/10.1515/9781503620308>
- Larskin, Brian (2013). “The Politics and Poetics of Infrastructure”. *Annual Review of Anthropology*, vol. 42, núm. 1, pp. 327-343. <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-092412-155522>
- Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM) (2015). *Memoria LUM 2009>2015*. Lima. Recuperado de <https://lum.cultura.pe/el-lum/historia>, consultado el 11 de febrero de 2022.
- Mandoki, Katya (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*. México: Siglo XXI.
- Marty, Éric (2007). *Roland Barthes, el oficio de escribir: ensayo*. Buenos Aires: Manantial.
- Milton, Cynthia y María Eugenia Ulfe (2011). “Promoting Peru: Tourism and Postconflict Memories”, en Leigh Payne y Ksenija Bilbija (ed.) *Accounting for Violence: Marketing Memory in Latin America*. Nueva York: Duke University Press, pp. 207-234. <https://doi.org/10.1215/9780822394327-008>
- Milton, Cynthia (2015). “Desfigurando la memoria: (des)atando los nudos de la memoria peruana”. *Anthropologica del Departamento de Ciencias Sociales*, vol. 33, núm. 34, pp. 11-33.
- Oboler, Suzanne (2015). “El mundo es racista y ajeno: orgullo y prejuicio en la sociedad limeña contemporánea”, en Suzanne Oboler y Juan Carlos Callirgos (ed.) *El racismo peruano*. Lima: Ministerio de Cultura, pp. 45-81.
- Perú 21* (2009, 1 de marzo). “García justificó el rechazo a la donación alemana para el Museo de la Memoria”. *Perú 21*. Recuperado de

- <http://archivo.peru21.pe/noticia/253064/garcia-justifico-rechazo-donacion-alemana-museo-memoria>, consultado el 11 de febrero de 2022.
- Perú 21 (2022, 26 de enero). “El Ojo que Lloro: piden citar a ministra de Cultura al Congreso por declaratoria de patrimonio cultural de la Nación”. *Perú 21*. Recuperado de <https://peru21.pe/politica/el-ojo-que-llora-piden-citar-a-ministra-de-cultura-al-congreso-por-declaratoria-de-patrimonio-cultural-de-la-nacion-nndc-noticia/>, consultado el 15 de febrero de 2022.
- Pino, Ponciano del, 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.
- Poole, Deborah e Isaías Rojas Pérez (2010). “Memories of Reconciliation: Photography and Memory in Postwar Peru”. *E-misférica*, vol. 7, núm. 2. Recuperado de <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-72/7-2-essays/e72-essay-memories-of-reconciliation-photography-and-memory-in-postwar-peru.html>, consultado el 11 de febrero de 2022.
- Redfundamentos* (2014, 11 de noviembre). “El Lugar de la Memoria”. *Redfundamentos* [sitio web]. Recuperado de <http://www.redfundamentos.com/blog/es/obras/detalle-169/>, consultado el 11 de febrero de 2022.
- Saona, Margarita (2009). “The Knowledge that Comes from Seeing: Yuyanapaq and the Peruvian Truth and Reconciliation Commission”. *Hispanic Issues Series*, vol. 4, núm. 1, pp. 210-227. Recuperado de <http://hdl.handle.net/11299/182568>, consultado el 11 de febrero de 2022.
- Sastre Díaz, Camila F. (2015). *Tensiones, polémicas y debates: el museo Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social en el Perú post-violencia política* [Tesis para optar el Grado de Magister en Estudios Latinoamericanos]. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Stern, Steve (2004). *Remembering Pinochet's Chile: On the Even of London 1998*. Nueva York: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822386292>
- Stewart, Kathleen (2003). “Arresting Images”, en Pamela R. Matthews y David Mcwhirter (eds.), *Aesthetic Subjects*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 431-448.

- Ulfe, María Eugenia y Cynthia Milton (2010). “¿Y después de la verdad? El espacio público y las luchas por la memoria en la post CVR, Perú”. *E-misférica*, vol. 7, núm. 2. Recuperado de https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-72/7-2-essays/iy-despues-de-la-verdad-el-espacio-publico-y-las-luchas-por-la-memoria-en-la-post-cvr-peru.html#_edn6, consultado el 11 de febrero de 2022.
- Villasante, Mariella (2021). “El racismo en las elecciones presidenciales: una República sin ciudadanos en 2021”. *Revista Ideele*, núm. 298. Recuperado de <https://www.revistaideele.com/2021/06/30/el-racismo-en-las-elecciones-presidenciales-una-republica-sin-ciudadanos-en-2021/>, consultada el 11 de febrero de 2022.
- Willis, Daniel (2021). “A Politics of Placeness? The Limits of Democratizing Memory in the Centro de Documentación e Investigación of Lima’s Lugar de la Memoria”. *Memory Studies*, vol. 14, núm. 3, pp. 663-674. <https://doi.org/10.1177/17506980211010935>
- Zapata, Antonio y Rolando Rojas (2013). *¿Desiguales desde siempre? Miradas históricas sobre la desigualdad*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Olga González Castañeda es profesora asociada en el Departamento de Antropología, participa del Programa de Estudios Latinoamericanos y es Vicedecana del Kofi Annan Institute for Global Citizenship (Instituto de Ciudadanía Global) de Macalester College en Minnesota, Estados Unidos. Es autora de *Unveiling Secrets of War in the Peruvian Andes* (University of Chicago Press, 2011). Sus publicaciones tanto en inglés como en español abordan temas vinculados con la memoria, el arte y la subjetividad en el contexto de la violencia política en el Perú. Fue consultora para la exposición *Weavings of War: Fabrics of Memory* y *Ayacucho: Tradition and Crisis in the Popular Art of Peru* (*Tejidos sobre la guerra y Ayacucho: Tradición y crisis en el arte popular del Perú*). En el 2012 fue curadora de la exposición *Ayacucho: The Times of Danger* (*Ayacucho: Los tiempos del peligro*). Su investigación actual se centra en proyectos de memorialización en el Perú de postguerra.

CONTENIDO

Vol. 5, núm. 9, marzo-agosto 2022

<https://encartes.mx>

ISSN: 2594-2999



TEMÁTICAS

“OBTUSO ES EL SENTIDO”: VISUALIDAD Y

PRÁCTICA ETNOGRÁFICA

Richard Kernaghan

Gabriela Zamorano Villarreal 1

IMÁGENES “SIN SENTIDO APARENTE” EN EL LUGAR DE LA MEMORIA, LA TOLERANCIA Y LA INCLUSIÓN SOCIAL

Olga González Castañeda 28

EL TRUENO LEJANO: IMÁGENES QUE

PERSISTEN EN EL RÍO HUALLAGA

Richard Kernaghan 59

LOS FRAGMENTOS DE UN TRASLADO: LOS DESBORDES

DE LAS IMÁGENES

Sandra Rozental 86

REMENDAR LA IMAGEN: SUBJETIVIDADES Y ANHELOS EN LOS

ARCHIVOS FOTOGRÁFICOS DE MICHOACÁN, MÉXICO

Gabriela Zamorano Villarreal 116

REALIDADES SOCIOCULTURALES

CONYUGALIDAD, GÉNERO Y CUIDADO EN LA PAREJA EN TIEMPOS

DE COVID-19 EN LAS ÁREAS METROPOLITANAS DE COLIMA Y

GUADALAJARA, MÉXICO

María del Rocío Enríquez Rosas

Ana Josefina Cuevas Hernández

Ana Gabriel Castillo Sánchez 144

CRISTIANISMO POSTDENOMINACIONAL Y CORONAVIRUS:

CAMPO RELIGIOSO E INNOVACIÓN EN MÉXICO Y

ESTADOS UNIDOS

Carlos Samuel Ibarra

Edson Fernando Gomes 174

DINÁMICAS DEL TRABAJO SEXUAL EN TIJUANA: RELATOS

ETNOGRÁFICOS DE LA ZONA NORTE Y LA COAHUILA

Alberto Hernández Hernández 197



ENCARTES MULTIMEDIA

ECONOMÍA DEL BAZAR EN EL PUENTE DEL PAPA. MONTERREY Efrén Sandoval Hernández	224
--	-----

ENTREVISTAS

EL MIGRANTE DESARRAIGADO: UNA DEPREDACIÓN HISTÓRICA Entrevista realizada por Manuela Camus	235
LA DERECHA RADICAL Y LAS NARRATIVAS DIGITALES TRANSMEDIÁTICAS EN LOS ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA. ENTREVISTA A MARK POTOK Entrevista realizada por José Antonio Abreu Colombri	238

DISCREPANCIAS

DEBATES SOBRE PATRIMONIO CULTURAL Y LA COMERCIALIZACIÓN DE EXPRESIONES COLECTIVAS Aura Cumes, Jesús Antonio Machuca, Suely Kofes, Xóchitl Zoluetza Moderadora: Rachel Barber	252
--	-----

RESEÑAS CRÍTICAS

ROMPAN TODO: UNA DE TANTAS HISTORIAS POSIBLES DEL ROCK LATINOAMERICANO Ma. del Carmen de la Peza Casares	266
MUJERES RARÁMURIS URBANAS. RECONFIGURACIONES DE GÉNERO DESDE LA ETNICIDAD María Teresa Sierra Camacho	276
UNA CAJA DE HERRAMIENTAS PARA PENSAR EL DOCUMENTAL, Y UNA INVITACIÓN A CREAR IMÁGENES PARA LA INVESTIGACIÓN SOCIAL María Aimaretti	286



Ángela Renée de la Torre Castellanos

Directora de *Encartes*

Arthur Temporal Ventura

Editor

Verónica Segovia González

Diseño y formación

Cecilia Palomar Vereá

María Palomar Vereá

Corrección

Karla Figueroa Velasco

Difusión

Sergio Alejandro Velázquez Cruz

Formación en Wordpress

DIRECTORIO



Equipo de coordinación editorial

Renée de la Torre Castellanos Directora de *Encartes* ■ Rodrigo de la Mora Pérez Arce ITESO ■ Arcelia Paz CIESAS-Occidente ■ Santiago Bastos Amigo CIESAS-Occidente ■ Manuela Camus Bergareche Universidad de Guadalajara ■ Olivia Teresa Ruiz Marrujo El COLEF ■ Christian Omar Grimaldo Rodríguez ITESO ■ Frances Paola Garnica Quiñones COLSAN ■ Arturo Gutiérrez del Ángel COLSAN

Comité editorial

Carlos Macías Richard Director general de CIESAS ■ Víctor Alejandro Espinoza Valle Presidente de El COLEF ■ David González Hernández Director del Departamento de Estudios Socioculturales del ITESO ■ David Eduardo Vázquez Salguero Presidente del COLSAN ■ Magdalena Villarreal CIESAS-Occidente ■ María Guadalupe Alicia Escamilla Hurtado Subdirección de difusión y publicaciones de CIESAS ■ Érika Moreno Páez Coordinadora del departamento de publicaciones de El COLEF ■ Manuel Verduzco Espinoza Director de la Oficina de Publicaciones del ITESO ■ Jorge Herrera Patiño Jefe de la Unidad de Publicaciones del COLSAN ■ José Manuel Valenzuela Arce El COLEF ■ Luz María Mohar Betancourt CIESAS-Ciudad de México ■ Ricardo Pérez Monfort CIESAS-Ciudad de México ■ Séverine Durin Popy CIESAS-Noreste ■ Carlos Yuri Flores Arenales Universidad Autónoma del Estado de Morelos ■ Sarah Corona Berkin DECS/Universidad de Guadalajara ■ Norma Iglesias Prieto San Diego State University ■ Camilo Contreras Delgado El COLEF ■ Alejandra Navarro Smith ITESO

Cuerpo académico asesor

Alejandro Frigerio Universidad Católica Argentina-Buenos Aires	Claudio Lomnitz Columbia-Nueva York Cornelia Eckert UFRGS-Porto Alegre Cristina Puga UNAM-Ciudad de México	María de Lourdes Beldi de Alcantara USP-Sao Paulo Mary Louise Pratt NYU-Nueva York Pablo Federico Semán CONICET/UNSAM-Buenos Aires
Alejandro Grimson USAM-Buenos Aires Alexandrine Boudreault-Fournier University of Victoria-Victoria Carlo A. Cubero Tallinn University-Tallinn Carlo Fausto UFRJ-Rio de Janeiro Carmen Guarini UBA-Buenos Aires Caroline Perré Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos-Ciudad de México Clarice Ehlers Peixoto UERJ-Rio de Janeiro	Elisenda Ardèvol Universidad Abierta de Cataluña-Barcelona Gastón Carreño Universidad de Chile-Santiago Gisela Canepá Pontificia Universidad Católica del Perú- Lima Hugo José Suárez UNAM-Ciudad de México Julia Tuñón INAH-Ciudad de México	Renato Rosaldo NYU-Nueva York Rose Satiko Gitirana Hikji USP-Sao Paulo Rossana Reguillo Cruz ITESO-Guadalajara Sarah Pink RMIT-Melbourne

Encartes, año 5, núm 9, marzo-agosto 2022, es una revista académica digital de acceso libre y publicación semestral editada por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, calle Juárez, núm. 87, Col. Tlalpan, C. P. 14000, México, D. F., Apdo. Postal 22-048, Tel. 54 87 35 70, Fax 56 55 55 76, encartesantropologicos@cieras.edu.mx. El Colegio de la Frontera Norte, A. C., Carretera Escénica Tijuana-Ensenada km 18.5, San Antonio del Mar, núm. 22560, Tijuana, Baja California, México, Tel. +52 (664) 631 6344, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, A. C., Periférico Sur Manuel Gómez Morin, núm. 8585, Tlaquepaque, Jalisco, Tel. (33) 3669 3434, y El Colegio de San Luis, A. C., Parque de Macul, núm. 155, Fracc. Colinas del Parque, San Luis Potosí, México, Tel. (444) 811 01 01. Directora de la revista: Ángela Renée de la Torre Castellanos. Alojada en la dirección electrónica <https://encartes.mx>. ISSN: 2594-2999. Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura de la revista. Se autoriza la reproducción parcial de los materiales publicados siempre y cuando se haga con fines estrictamente no comerciales y se cite la fuente. Salvo excepciones explicitadas, todo el contenido de la publicación está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.