

# ***Yuyanapaq (Para recordar):*** **El escenario de la memoria**

*JALLA 2006, Bogotá*

Margarita Saona  
University of Illinois at Chicago

La memoria no es un medio para desenterrar el pasado; es el escenario en el que éste se representa.

*Berliner Chronik*  
Walter Benjamin

*Yuyanapaq* fue el título de la exhibición fotográfica organizada por la Comisión de la Verdad y la Reconciliación en el Perú.<sup>1</sup> En quechua, la lengua de la mayoría de las víctimas de los 20 años de guerra interna, este término quiere decir “Para recordar”. En medio de los debates surgidos en las últimas décadas acerca de la relación entre memoria y trauma y acerca de las dificultades que se presentan al intentar erigir memoriales sobre eventos trágicos, *Yuyanapaq* consiguió articular una narrativa de trauma social potencialmente capaz de promover una conciencia sobre los hechos en la sociedad civil. Dentro de este análisis, se priorizará la reflexión acerca de ciertos usos de la fotografía periodística que consiguen instaurar una presencia aurática para el espectador cuando se construye un contexto propicio.

De acuerdo con la Comisión de la Verdad y Reconciliación en el Perú la mayoría de las víctimas de los 20 años de violencia estudiados fueron quechuahablantes, marginados desde la lengua al permanecer segregados frente a una nación que declara que el español es su idioma oficial.<sup>2</sup> La mayoría también era analfabeta. La intención de los responsables de la muestra era superar las barreras del lenguaje y de los grados de alfabetización, para por medio de la imagen, llevar a un público más amplio los resultados recogidos por la comisión. La misma decisión de utilizar la fotografía –y en particular la fotografía periodística- como el medio privilegiado, plantea ciertas preguntas centrales acerca del papel que las imágenes juegan en la representación de eventos traumáticos. Si bien la fotografía es el ejemplo por excelencia de la

---

<sup>1</sup> Agradezco a los archivos del Diario Oficial El Peruano y la Revista Caretas la autorización para reproducir las fotos que se incluyen en este artículo.

<sup>2</sup> Toda la información concerniente a los resultados de la investigación de la Comisión de la Verdad y Reconciliación proviene de *Hatun Willakuy. Versión Abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: Comisión de la verdad y reconciliación, 2004.

reproducción mecánica que, según Walter Benjamin, despoja de “aura” a la obra de arte, la fotografía periodística en memoriales de un trauma social reinstaura una presencia no sólo del objeto representado, sino también de la mirada del fotógrafo como testigo del horror. Esta presencia, sin embargo, requiere de un espacio propicio para actuar sobre el espectador. La exhibición *Yuyanapaq* se constituyó en un escenario de la memoria en el que los peruanos podían entrar en contacto con el horror de la guerra y así, tal vez, replantearse el futuro.<sup>3</sup>

Las fotografías han sido reproducidas en diferentes formas: hay enlaces en la página de internet de la CVR y, entre otras publicaciones, un libro que recoge 104 fotografías del archivo utilizado para la exhibición. La reproducción mecánica –ya sea a través de internet o por medio de la imprenta- democratiza el acceso a la obra al hacer posible que ésta llegue a un público mucho mayor. El “aura”, la experiencia de la presencia directa de la obra, sin embargo, se pierde. En cambio, *Yuyanapaq* como exhibición articuló una serie de elementos que permitieron a los espectadores ejecutar una suerte de peregrinaje hacia un pasado de recuerdos dolorosos. En ese proceso la exhibición actuó como un memorial en el que la reconstrucción de los eventos traumáticos podía conducir a los espectadores a una reflexión sobre los sucesos y tal vez incluso, a imaginar un proceso de recuperación. Las fotografías son uno de los elementos del memorial, pero su fuerza evocadora se articuló en la ubicación geográfica de la exhibición, en el uso del espacio arquitectónico, de la palabra y del sonido.<sup>4</sup>

La violencia política en el Perú alcanzó niveles sin precedentes durante los últimos veinte años del siglo XX. Los ataques de Sendero Luminoso y la respuesta de las fuerzas armadas produjeron asesinatos, secuestros, desapariciones, tortura, detenciones ilegales y otras violaciones de los derechos humanos. En el año 2000 una serie de videos reveló la profunda corrupción del gobierno de Alberto Fujimori. Fujimori, de visita en Japón en esos días, no regresó al país. El 4 de junio del 2000 el gobierno interino de Valentín Paniagua estableció la Comisión de la Verdad y Reconciliación cuya tarea consistía en investigar la verdad, comprender los hechos que llevaron a la violencia política del periodo y elaborar propuestas de reparación y reformas para afrontar las consecuencias del proceso. La exhibición *Yuyanapaq: Para recordar* fue uno de los medios elegidos por la comisión para difundir los resultados de su investigación e intentar una toma de conciencia por parte de los ciudadanos.

La CVR organizó un archivo fotográfico como parte de sus esfuerzos de preservar la memoria de los hechos que desgarraron al Perú durante el tiempo de la violencia. El proyecto incluye un archivo de 1,700 fotos, la exhibición *Yuyanapaq: Para*

---

<sup>3</sup> Tras las elecciones presidenciales del 2006 se hace necesario anotar que la mayoría de los peruanos se resiste a examinar el pasado: los dos candidatos que alcanzaron la segunda vuelta tienen un récord cuestionable con respecto a la defensa de los derechos humanos. Un resumen de las acusaciones a ambos candidatos puede encontrarse en <http://www.economista.com.mx/articulos/2006-05-07-11866>

<sup>4</sup> En una comunicación electrónica personal, Nancy Chappell, una de las principales encargadas de la curaduría fotográfica de *Yuyanapaq* anunció que se está preparando una muestra permanente en el Museo de la Nación. Obviamente, la locación y el espacio arquitectónico se transformarán. Lo deseable sería que se llegara a reproducir la experiencia de la exhibición original en ese nuevo espacio.

*recordar* y el libro que lleva el mismo título. La página de la CVR titulada “Legado Visual” sostiene que:

Las imágenes contenidas en estos tres productos, reconstruyen la historia de esos años violentos gracias a los hombres y mujeres que, premunidos de una cámara, decidieron registrar las diversas aristas de la compleja realidad del *manchaytimpu* o “tiempo del miedo”. Muchas de estas imágenes habían sido invisibilizadas o trivializadas. La mayoría de acontecimientos y protagonistas de los que dan cuenta habían pasado desapercibidos o habían quedado en el olvido. Rescatarlos, traerlos otra vez a nuestra memoria o inscribirlos por primera vez en ella, es parte de una lucha por la verdad y la reconciliación en la que estamos inmersos. Queda para la sociedad en su conjunto este legado visual con una certeza esperanzadora: Las imágenes no cambian, pero sí los ojos que las ven.

La elección de la fotografía como medio privilegiado para reflexionar sobre el pasado parece la indicada. Sin embargo, hay una serie de factores que deben tenerse en cuenta cuando se evalúa el rol de la fotografía en la reconstrucción de la memoria. El primero consiste en el hecho de que las imágenes están necesariamente mediadas a través de la publicación que las reproduce, la galería en la que se exhiben, etc. El enlace al banco de imágenes de la CVR todavía indica “en construcción” y no da acceso a las fotos, aunque sí pueden verse algunas bajo el enlace “Testigos de la verdad.” La exhibición *Yuyanapaq* estuvo abierta al público en Lima durante casi dos años. Sin embargo, sólo muestras reducidas de la exhibición se llevaron a algunas ciudades cercanas a los centros más afectados por los conflictos armados: Ayacucho, Huánuco, Abancay y Cuzco. Se proyecta establecer una exhibición permanente en Lima, pero por el momento, sólo una minoría de la población ha tenido acceso a la muestra fotográfica. Se publicaron 2,700 copias del libro subtítulo *Relato visual del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000*, pero ahora se encuentra agotado.<sup>5</sup>

## **Fotografía y memoria**

En su introducción al libro antes mencionado Carlos Iván Degregori escribe: “la verdad no solo aflora en discursos orales o escritos. Desde las primeras pinturas rupestres o las catedrales medievales hasta la televisión y la internet, las imágenes ‘hablan’”. (*Yuyanapaq. Para recordar*, 20). Degregori recuerda a sus lectores que entre los indios Yagua en la amazonía el saber se adquiere a través de la visión por medio de aquello que vemos en sueños. Las imágenes adquieren un papel central dentro de la difusión que la CVR quiere darle a su mensaje.

La memoria de periodos de violencia o de guerra sucia se ha elaborado de distintas maneras en diferentes países latinoamericanos, desde el testimonio de Rigoberta Menchú, hasta obras ficcionales de gran impacto como *La casa de los*

---

<sup>5</sup> Jeremías Gamboa y Mayu Mohana. *Yuyanapaq: Para recordar : relato visual del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000*. Lima, Perú : Comisión de la Verdad y Reconciliación : Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.

*espíritus* de Isabel Allende, *La muerte y la doncella*, de Ariel Dorfman, o *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela. En el Perú, a pesar de los numerosos esfuerzos de la CVR de difundir sus hallazgos por medios escritos—la página web, panfletos, la versión abreviada del reporte oficial, etc- el impacto de la exhibición ha superado el de los otros documentos generados por la comisión.<sup>6</sup> Así este producto cultural se convierte en el medio por excelencia para articular el trauma social sufrido por la nación peruana.

En su artículo “Toward a Theory of Cultural Trauma” Jeffrey C. Alexander sugiere que, independientemente de la dimensión de una tragedia sufrida por una comunidad, los eventos trágicos sólo son identificados como trauma si son formulados como tal. Sólo es posible hablar de trauma social cuando la sociedad reconoce la existencia y el origen de los sufrimientos y admite su responsabilidad. De acuerdo con Alexander, ciertos eventos pueden ser reconstruidos —o incluso inventados- de tal manera que justifiquen ciertas acciones de parte del gobierno. La elaboración del trauma es una condición necesaria para que la colectividad se reconstruya por medio de una toma de conciencia capaz de dirigir el cauce de la acción política. La reconstrucción del trauma requiere que se atribuya un significado a los eventos trágicos y que se restaure una memoria colectiva. Entre los elementos que deben estar presentes en la teoría de Alexander es indispensable que exista un “grupo portador”: el grupo portador es un agente colectivo capaz de articular sus demandas en la esfera pública. Una vez que se constituye este grupo surge otro elemento que es necesario reconocer: el rol de la estética en la producción del sentido, es decir, el hecho de que el trauma social es expresado por medio de diferentes géneros y narrativas que permiten la identificación y la catarsis de los miembros de la sociedad.

En el caso peruano la CVR surgió como grupo portador después de que el país atravesó una grave crisis política. La comisión fue formada sólo después de que las dimensiones de la corrupción del gobierno de Fujimori se hicieron públicas por medio de la serie de videos grabados bajo las órdenes del asesor presidencial Vladimiro Montesinos. En dichos videos los ciudadanos peruanos vieron al propio Montesinos recibiendo dinero de individuos en las más altas posiciones del gobierno y de la industria. Fueron esas imágenes las que forzaron a Fujimori a abandonar el gobierno y a los ciudadanos a finalmente sentir la urgencia de investigar las dos décadas de violencia que precedieron a estos hechos.

Tras las recurrentes, pero fugaces, imágenes de la corrupción, la fotografía aparece como una opción estética en la reconstrucción de la memoria realizada por la CVR. Ya en sus primeros ensayos sobre fotografía Susan Sontag anota el poder de este medio en la formación del imaginario contemporáneo: “The most grandiose result of the photographic enterprise is to give us a sense that we can hold the whole world in our heads —as an anthology of images.” (“On Photography.” 127). A diferencia de las imágenes en movimiento que pasan brevemente por la pantalla frente a nuestros ojos, la imagen fotográfica permanece. Y mientras por un lado Sontag les recuerda a sus

---

<sup>6</sup> Las reseñas de la exhibición calculan el número de asistentes en las decenas de miles. Véanse las reseñas de la prensa nacional peruana (Pinilla en *El comercio*, Lama en *Caretas*) y las de la prensa internacional (Fossa en *Ciberayllu*, Forero en *The New York Times*, Hennesy en *BBC News*).

lectores que lo que las fotos ofrecen no es la realidad sino una ilusión de realidad, también reconoce que “the camera record passes for incontrovertible proof that a given thing happened. The picture may distort; but there is always the presumption that something exists, or did exist, which is ‘like’ what’s in the picture.” Cuando las fotografías representan los horrores de la guerra, la manipulación de las imágenes se hace aún más peligrosa. Sontag advierte que las fotografías no crean una posición moral por sí mismas, sino que con frecuencia se usan para reforzar una posición moral existente. Sin embargo, en su nuevo libro, *Regarding the Pain of Others*, Sontag reconoce el alcance del medio fotográfico: a diferencia de la palabra escrita, el lenguaje fotográfico apela a todos. (20)

Este es el punto que subraya Degregori: las imágenes constituyen una forma de conocimiento. Si se considera el hecho de que la mayoría de las víctimas de la violencia eran hablantes del quechua y analfabetos excluidos de la cultura letrada de la nación, las imágenes se vuelven aún más relevantes. La antropóloga Deborah Poole empieza su libro *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World* narrando su propia experiencia entre los campesinos de Paruro y Chumbivilca. Los campesinos no sólo estaban interesados en que ella les tomara fotos de familia con una conciencia muy clara de sus opciones estéticas (fotos a color, posadas, sin sonreír), sino que también demostraban ser hábiles críticos cuando discutían, por ejemplo, la fotografía de Sebastião Salgado y su controversial estetización de la pobreza.<sup>7</sup> El lenguaje de la fotografía parece estar al acceso de cualquier espectador, independientemente de su nivel de alfabetización, y esto parece influir en la decisión de la CVR de utilizar la fotografía como un medio para confrontar el trauma social.

Otro de los puntos relevantes del nuevo libro de Sontag se refiere al uso de la fotografía en la reconstrucción de un pasado violento. Como el título anuncia, el libro discute las repercusiones morales de observar el sufrimiento de otros. Existe una larga tradición del uso de imágenes para denunciar los abusos de un ejército ante una población civil indefensa. Una referencia inmediata son los Desastres de la Guerra de Goya, quien era conciente de esta disyuntiva. Uno de sus grabados de hombres y mujeres desarmados atravesados por bayonetas lleva como título “No se puede mirar”. ¿Cómo mirar el horror? Algunas de las imágenes de Goya son espeluznantes: tortura, castración, violaciones. Resulta espantoso verlas, no se pueden ver. Y, sin embargo, mientras que las palabras del pintor censuran el horror, al mismo tiempo él se proclama testigo de esos horrores y nos compromete a mirarlos. No se puede ver, es espantoso verlo, pero debemos verlo y lo expone ante nuestros ojos. Participamos entonces como espectadores del dilema ético que se plantea al contemplar el dolor ajeno.

Mientras que en sus primeros ensayos Sontag parecía contemplar el fotoperiodismo como la opción entre tomar una fotografía y salvar una vida, en su último libro, por el contrario le otorga un valor moral al contemplar y al recordar: “Memory is, achingly, the only relation we can have with the dead.” (115) Si recordar es la única

---

<sup>7</sup> Poole anota que los campesinos –a diferencia de los críticos de Salgado- reciben positivamente esa visión estética de la pobreza.

relación que podemos tener con los muertos, las fotografías que evocan su sufrimiento cobran una dimensión ética:

It is felt that there is something morally wrong with the abstract reality offered by photography; that one has no right to experience the suffering of others at a distance, denuded of its raw power; that we pay too high a human (or moral) price for those hitherto admired qualities of vision –the standing back from the aggressiveness of the world which frees us for observation and for elective attention. But this is only to describe the function of the mind itself.

There is nothing wrong with standing back and thinking. To paraphrase several sages: “Nobody can think and hit someone at the same time.” (118)

Las imágenes captadas en el medio de la violencia son las que nos permiten reconocer las injusticias que la generaron y, posiblemente, pensar en la tarea tal vez inalcanzable de sanar las heridas del cuerpo social.

### **Presencia y memoria en la era de la reproducción mecánica**

A la fotografía se le atribuye el don de la veracidad: a menos que una fotografía haya sido trucada, en cuyo caso se convierte en un fraude y pierde todo valor documental, aceptamos el hecho de que lo que la fotografía representa es “real”. Asumimos también que la distinción entre un original y una copia, prevalente en obras de arte tradicionales, deja de ser válida. Para Walter Benjamin la fotografía es la forma de arte en la que la noción de “aura” pierde su sentido. Si existe un “aura” en la fotografía, dice Benjamin, es solo la nostalgia por el objeto representado y por una noción de un pasado perdido, y no el carácter sagrado que supuestamente invoca la presencia de una gran obra de arte. De esa manera, la reproducción mecánica libera a la obra de arte de su valor ritual (*Illuminations*, 224). El lugar, las circunstancias, el momento, factores todos indispensables en el acercamiento tradicional a la obra de arte, dejan de ser relevantes. Al mismo tiempo, el valor de exhibición se incrementa, en el sentido de que la obra alcanza ahora –al reproducirse mecánicamente– a públicos mucho más numerosos.

Creo, sin embargo, que en la construcción de la memoria del trauma social, el aspecto ritual de la experiencia artística tiene un papel mucho mayor que el valor representacional del objeto en sí. Las imágenes que vemos en estas fotos son muy poderosas. Pero el efecto que la exhibición *Yuyanapaq* tuvo sobre sus espectadores fue mucho mayor que el de las imágenes en sí. Muchas reseñas de la exhibición en Lima señalan el mismo hecho: el uso de la Casa Riva Agüero de Chorrillos, su locación, el estado en el que se encontraba el edificio, las decisiones tomadas por los curadores de mantener la apariencia semiderruida del mismo, el espacio arquitectónico... Desafortunadamente, no he encontrado mayor información sobre la museografía de las muestras itinerantes llevadas a otras ciudades del Perú, ni al extranjero. La página web de la CVR sólo consigna el número de fotos llevado a cada ciudad. El hecho de que la exhibición en Lima haya sido la más grande y la única que ha recibido cobertura en

medios nacionales e internacionales es consistente con uno de los problemas que se revela en el reporte de la CVR: una historia de centralización y discriminación que mantiene la mayoría de los recursos del país en la capital. Con estas limitaciones en mente, considero que la exhibición limeña consiguió crear una atmósfera ritual propicia para la elaboración del trauma social. La exhibición conducía a sus espectadores por un peregrinaje a través de la historia reciente del Perú, forzándolos, no solamente a reaccionar ante el horror representado, sino también a reflexionar acerca de las causas subyacentes al conflicto peruano.

La Casa Riva Agüero le pertenece a la Pontificia Universidad Católica del Perú. Fue, en su momento, la casa de veraneo de José de la Riva Agüero, uno de los principales representantes del hispanismo en tanto pensamiento conservador de principios del siglo XX. Chorrillos, que alguna vez fue un elegante balneario en las afueras de Lima, ha terminado siendo un distrito de clase media baja en una ciudad que se expande en todas las direcciones posibles con cada nueva oleada migratoria. En las últimas décadas, esa migración estuvo marcada por el desplazamiento de poblaciones de las zonas más azotadas por la violencia de Sendero Luminoso y de las fuerzas armadas. Las reseñas de la exhibición resaltan, sin excepción, la forma en la que el estado deplorable del alguna vez lujoso edificio servía como metáfora de la crisis de la nación peruana. Las paredes encaladas, los suelos de tierra apisonada junto a los pasadizos de mármol encarnan las radicales diferencias sociales del país.<sup>8</sup>

La exhibición estaba organizada tanto cronológica como temáticamente. Las fotos estaban acompañadas por textos que las enmarcaban en la narrativa de la CVR: cuadros sinópticos de los principales eventos políticos de los 20 años estudiados por la comisión, fragmentos de análisis político, videos, grabaciones. Las fotografías se utilizaban de manera impactante: al doblar una esquina, desde el umbral de una habitación se divisa, en un formato que cubre la pared entera, la imagen de un policía bajando un perro muerto de un poste de electricidad. El perro lleva un cartel que dice "Teng Hsiao Pin, hijo de perra". Otra pared contiene la foto de Abimael Guzmán, alias Presidente Gonzalo, líder de Sendero Luminoso, tras las rejas, vistiendo el traje a rayas que Fujimori impuso a los presos por terrorismo, como si fuera sacado de las tiras cómicas del pasado. La sala dedicada a los huérfanos del conflicto repetía en grabaciones las experiencias de estos niños en los escalofriantes relatos de vocecitas infantiles. Una sala entera dedicada a María Elena Moyano, una líder popular asesinada por Sendero Luminoso, llevaba a contrastar su imagen de madre joven y su mensaje de esperanza en las organizaciones populares con el sangriento asesinato del que fue víctima.

La exhibición de *Yuyanapaq* se constituía en un experiencia: suponía una presencia, una locación material, un itinerario acompañado de la narrativa creada por la

---

<sup>8</sup> Pueden apreciarse las extraordinarias fotos de Ana Cecilia González Vigil en el artículo de Juan Forero publicado por el NY Times el 27 de junio del 2004.  
<http://www.nytimes.com/2004/06/27/international/americas/27peru.html?ex=1403668800&en=b82fd487679a8f8b&ei=5007&partner=USERLAND>

CVR. *Para recordar* suponía el peregrinaje a una casa en ruinas, el ingreso por la puerta falsa, el recorrido de salas, pasillos y patios, para recordar el pasado.

Es verdad que muchas de las fotografías representan los horrores de la violencia: cuerpos hacinados, cuerpos descompuestos, abandonados, cuerpos tratados en maneras que los despojan de todo rastro de humanidad. Vemos heridos cuyas expresiones revelan el miedo y el dolor. Vemos la devastación emocional de los sobrevivientes. Vemos, a través de la exhibición, hombres armados junto a hombres, mujeres y niños desarmados: las manifestaciones del desbalance entre aquellos que tienen el poder y los desposeídos.



Fig 1 Foto de Abilio Arroyo. Archivo Caretas.

Sin embargo, uno de los elementos que se destacan en la exhibición es la extrapolación de símbolos nacionales, que parecen estar siempre fuera de lugar. En una de las fotos más simbólicamente cargadas, un campesino pobremente vestido rescatando la foto de un joven y elegante Presidente Belaúnde de las ruinas de lo que era un edificio municipal.



Fig. 2 Foto de Oscar Medrano. Archivo Revista Caretas

En otra, los símbolos patrios no calan en la indolencia de los niños ante el militar que trata de instruirlos acerca de sus valores cívicos y nacionales en Huaycán, barrio de las afueras de Lima en el que Sendero tuvo algunas de las confrontaciones más feroces con organizaciones populares.



Fig. 4 Foto Onésimo Bottoni. Archivo Diario Oficial El Peruano

En una foto de Jorge Ochoa, del archivo fotográfico de La República, la escuela se convierte en velatorio y vemos a niños uniformados cantando el himno nacional

mientras sus mesas de trabajo sostienen el cuerpo de uno de sus compañeros de clase.

La prisión como espacio en que el estado impone la ley y el orden desaparece cuando las presas acusadas de terrorismo celebran el cumpleaños de Abimael Guzmán, el “Presidente Gonzalo” con un desfile en los colores de Sendero dentro de la propia prisión



Fig.4 Foto Archivo Caretas

La historia que reconstruyen estas fotos muestra una nación fragmentada. La dislocación de los signos revela las incongruencias de esa historia. Abuso, opresión, violencia, son el resultado de una sociedad que nunca llegó a articular una coherente imagen nacional. *Yuyanapaq* se constituye así en el escenario de la memoria que reconstruye un pasado en pedazos y le otorga una narrativa dolorosa, pero capaz de constituirse en una forma de articulación de esa historia nacional terrible y necesaria.

La exhibición generó otro producto: *Yuyanapaq: Para recordar. Relato visual del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000*. El libro tiene la apariencia casi de un objeto suntuario. Lleva el formato de los libros que la clase media alta exhibe sobre la mesita de la sala. Obviamente, no fue esa la intención de los editores que proclaman que “la permanencia y durabilidad de su contenido ayudará a mantener la vigencia de sus registros y permitirá su difusión a toda la comunidad, a todas las instancias de la

sociedad civil y a todos los espacios físicos y geográficos”. (15) La reproducibilidad de la fotografía permitiría, en teoría, distribuir, difundir, diseminar la experiencia que mirar las fotos representa. La edición gráfica de las fotos para el libro estuvo por lo menos en parte a cargo de las mismas personas que curaron la muestra. El libro es, sin embargo, un producto muy distinto.

El libro incluye varios textos, el del Fondo Editorial y el de Carlos Ivan Degrerori, ya citados. Hay un texto de Salomón Lerner, Presidente de la comisión, en el dice que “si sabemos mirar, -las imágenes- harán crecer en nosotros algo de esa compasión que no supimos practicar en la época en que estas imágenes eran actualidad viva”. (19) El texto de Rolando Ames, otro de los comisionados, resume los 20 años de historia cubiertos por la comisión. Las fotos son, todas, impactantes. Todas llevan una leyenda que claramente identifica el lugar, la fecha, las circunstancias, el fotógrafo o fotógrafa, el archivo al que pertenecen. Después de las grandes fotos, las últimas páginas presentan una cronología detallada (la misma que se encuentra en la exhibición) acompañada de algunas fotos en tamaño reducido.

El libro, sin embargo, se convierte en una colección de imágenes tremendas que los textos que las preceden no consiguen contextualizar de la manera en que la presencia del espectador en la exhibición sí consigue. El libro carece de la organicidad de la exhibición en la que se crea un recorrido a la vez cronológico y temático. De las 104 fotos en gran formato es imposible discernir el criterio editorial para la secuencia que las organiza.

El efecto democratizador que se podría deducir de la reproducción mecánica del objeto, se convierte en comodificación: la memoria se convierte en este caso – independientemente de las intenciones de los editores- en un producto de consumo.

Se ha trabajado mucho con el problema del contexto de exhibición de la fotografía. Es particularmente interesante el artículo de David Levi Strauss “Photography and Propaganda” en el que discute el uso de las fotos tomadas por Richard Cross y John Hoagland en Honduras, Nicaragua y El Salvador. El reportero gráfico, nos recuerda este ensayo, no tienen ningún control sobre cómo serán reproducidas sus fotos y con qué fines. La intención del libro *Yuyanapaq* puede ser loable. Sin embargo, fracasa, a mi parecer, en elaborar la narrativa del trauma que la muestra fotográfica sí consigue.

Existe un intenso debate sobre cómo recordar los horrores de la historia reciente. Hay numerosas discusiones acerca de los memoriales del Holocausto o de proyectos como el Parque de la Memoria en Buenos Aires.<sup>9</sup> El miedo a que los monumentos

---

<sup>9</sup> Existe una extensa bibliografía acerca de los debates de la memoria, cómo recordar una historia traumática y los efectos de las políticas de represión. En los últimos cinco años este tema se ha vuelto central para los estudios del Perú. La antología *Jamás tan cerca arremetió lo lejos* editada por Carlos Iván Degregori reúne investigaciones tanto acerca de teorías de la memoria política, como trabajos de campo sobre la construcción de la memoria en comunidades indígenas. En América Latina, los países del Cono Sur –Argentina, Chile y Uruguay- han sacado a la luz muchas de las controversias surgidas de las políticas de la memoria. La bibliografía es muy extensa para los propósitos de este artículo, pero los lectores pueden consultar los trabajos de Aizenberg, Berguero, Jelin, Kaplan y Reati.

sufran los efectos del vandalismo o de que trivialicen el dolor de las víctimas, son algunos de los argumentos que emergen ante los distintos intentos de memorializar el trauma social en el espacio público. *Yuyanapaq*, sin embargo, se constituye en un espacio propicio para escenificar el pasado. El uso de las fotos en un espacio arquitectónico significativo y su contextualización dentro del relato del trauma resultante de las investigaciones de la CVR, conducen a contemplar y reflexionar acerca de los horrores del pasado. *Yuyanapaq* como memorial de los años de la violencia en el Perú crea un “aura” que la simple reproducción de las fotos no consigue. La exhibición recobra un aspecto ritual que podría llegar a tener dimensiones casi terapéuticas en la reconstrucción del pasado que es la memoria.

Existen otros espacios que se han propuesto como escenarios de la memoria en los que la creación de un aura prevalece sobre aspectos centrados estrictamente en la representación. Por ejemplo, en las secciones dedicadas al exilio y al Holocausto en el Museo Judío de Berlín se trata de recrear la sensación de aislamiento y de desconcierto a través de las estructuras arquitectónicas. El aspecto ritual también prevalece en distintas comunidades africanas en las que –como señalan Rebecca Saunders y Kamran Aghaie- se privilegia el papel de las canciones, el drama y las lamentaciones sobre la palabra escrita. El aura en tanto presencia que se logra en estos casos no es reproducible en el papel, en una película o una grabación.

La exhibición *Yuyanapaq: Para recordar* estaba programada sólo por unos meses. La demanda del público la mantuvo abierta durante casi dos años y los esfuerzos de sus organizadores parecen haber conseguido la perspectiva de hacerla una exhibición permanente. La muestra fotográfica ha viajado no sólo por distintas ciudades del Perú, sino también por Nueva York, Oxford, Barcelona y otras ciudades en Europa y América.<sup>10</sup> El éxito de la exhibición permanente todavía está por determinarse, pero la muestra original en la Casa Riva Agüero les dio a los peruanos que tuvieron la suerte de acceder a ella una manera de elaborar el trauma social en el Perú, recreando un pasado doloroso e incluso buscando maneras de responder a ese pasado. Un ejemplo de este efecto se manifiesta en el testimonio de Yuri Miranda, joven universitario limeño que trabaja como voluntario registrando *desaparecidos* en el Instituto Bartolomé de las Casas:

Hace un año no le tomaba importancia al proceso de la CVR. Antes de este Voluntariado del IBC yo no sabía lo que verdaderamente había pasado durante esos años; justo el día que fui a una reunión, vi un afiche de la exposición fotográfica *Yuyanapaq* y me fui a verla con un compañero. Esa visita fue decisiva: ese día, después de ver *Yuyanapaq*, fuimos a otra reunión en el IBC y ya había información sobre los lugares en que se requería apoyo y, cuando ví que podía ir a Ayacucho, me apunté, porque quería hacer algo para mejorar la situación. Ahora que estoy acá es como si recién estuviera tomando conciencia. Hemos viajado

---

<sup>10</sup> Véase el artículo de Juan Forero publicado por el New York Times “Peru Photo Exhibit Captures Pathos of 20 Years of War.” Junio 27 2004. También puede encontrarse en Peace Corps Online <http://peacecorpsonline.org/messages/467/2022092.html>

a Quispillacta, Chuschi, Totos y Calqui, ahí la experiencia fue muy fuerte porque son lugares en donde han pasado cosas muy graves. Conocí la situación de la gente que ha quedado ahí, como desamparada, y sentí cómo la tristeza convive todavía con la pobreza. Todo esto es algo que todavía no puedo expresar, pero digo que he tenido suerte y que el destino ha hecho que una persona tan escéptica como yo, tenga que venir y ver todo esto.<sup>11</sup>

Cuando este joven voluntario ofrece este testimonio él ya ha tenido contacto directo con los sobrevivientes de la violencia y, sin embargo, el lenguaje le parece limitado para transmitir esa experiencia –“todavía no puedo expresar”-. En cambio, la visita a la exhibición se presenta como un estímulo para la acción. La forma en que *Yuyanapaq* combinó imágenes, palabras y espacio creó una articulación de los eventos traumáticos capaz de invocar una presencia. La experiencia aurática surge en este escenario que recrea eventos que de otra manera serían demasiado dolorosos. Se trata de una experiencia estética que lleva a los espectadores más allá de la simple contemplación. En el caso de Yuri, por lo menos, es un llamado a la acción, pero esta acción sólo surge cuando somos capaces de representar el pasado en el escenario de la memoria.

## Bibliografía

- Edna Aizenberg. "Las Piedras de la Memoria: Buenos Aires y los Monumentos a las Víctimas," *Iberoamericana*, 1, 1 (2001): pp. 121-132.
- Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman, et. Al. *Cultural Trauma and Collective Identity*. (Berkeley: University of California Press, 2004).
- Walter Benjamin. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Illuminations. Essays and Reflections*. Hannah Arendt Ed. Harry Zohn, trans. (New York: Schocken Books, 1988), pp. 217-251.
- Adriana Berguero and Fernando Reati, Eds. *Memoria colectiva y políticas de olvido: Argentina y Uruguay, 1970-1990*. (Rosario: Beatriz Viterbo, 1997).
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Hatun Willakuy. Versión Abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. (Lima: Comisión de la verdad y reconciliación, 2004).
- Carlos Iván Degregori. Ed. *Jamas tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*. (Lima: IEP, 2003).
- Priscilla B. Hayner. *Unspeakable Truths: Facing the Challenge of Truth Commissions*. (New York: Routledge, 2002).
- Hannah Henness. "Peru's Lesson from the Past." Rev. *Yuyanapaq* Exhibit. 27 August 2004. *BBC News World Edition*. 21 February 2005.  
<<http://news.bbc.co.uk/2/hi/americas/3604550.stm>>

---

<sup>11</sup> Este testimonio es recogido en el artículo de Rosa Villarán en *Río abierto*. Rosa Villarán. "Ayacucho: De hijos de la violencia a constructores de esperanza." Agosto 2004. <http://rioabierto.org/boletin/12/articulo04.htm> 3 Sept 2005

- Juan Forero. "Peru Photo Exhibit Captures Pathos of 20 Years of War." Rev. *Yuyanapaq* Exhibit. 27 June 2004 *New York Times*. 21 February 2005.  
<http://www.nytimes.com/2004/06/27/international/americas/27peru.html?ex=1126238400&en=82be8bd637b405ea&ei=5070&ex=1089433401&ei=1&en=dc150d4ab5b33cfe&oref=login>
- Lydia Fossa. "CVR: Más allá del silencio". Rev. *Yuyanapaq* Exhibit. 18 April 2004 *Ciberayllu*. 14 January 2005.  
[http://www.andes.missouri.edu/andes/Comentario/LF\\_Yuyanapaq.html](http://www.andes.missouri.edu/andes/Comentario/LF_Yuyanapaq.html)
- Jeremías Gamboa, and Mayu Mohanna. *Yuyanapaq: Para recordar : relato visual del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000*. (Lima, Perú : Comisión de la Verdad y Reconciliación : Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003).
- Elizabeth Jelin. *Los trabajos de la memoria*. (Madrid : Siglo XXI de España Editores : Social Science Research Council, 2002).
- Betina Kaplan. *Género y violencia en la narrativa contemporánea del Cono Sur*. (Diss. Columbia University, 2002).
- Luis E. Lama. ("Sub) Versiones". Rev. of *Yuyanapaq* Exhibit. *Caretas*, 29 August 2003.  
 \_\_\_\_\_ . "Sanaciones". Rev of *Yuyanapaq* Exhibit. *Caretas*, 4 September 2003.
- Salomón Lerner. "Discurso de presentación del informe final de la comisión de la verdad y reconciliación." 28 08 2003 Comisión de la verdad y reconciliación , 2 Sept. 2005  
[http://www.cverdad.org.pe/ingles/informacion/discursos/en\\_ceremonias05.php](http://www.cverdad.org.pe/ingles/informacion/discursos/en_ceremonias05.php) >.
- Jimena Pinilla Cisneros. "La memoria sigue viva". Rev. *Yuyanapaq* Exhibit. *El Comercio*. 5 January 2005.
- Deborah Poole. *Vision, race, and modernity : a visual economy of the Andean image world*. (Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1997).
- Fernando Reati. "El monumento de papel: La construcción de la memoria colectiva en los recordatorios de los desaparecidos argentinos en página 12". Globalización y memoria Panel. LSA CONFERENCE. Riviera Hotel, Las Vegas. 9 Oct. 2004.
- Rebecca Saunders y Kamran Aghaie. "Introduction: Mourning and Memory." *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 25, no. 1 (2005): 16-29.
- Susan Sontag. *Regarding the Pain of Others*. (New York: New York : Farrar, Straus and Giroux, 2003).  
 \_\_\_\_\_ . "On Photography." *The First Anthology : Thirty years of the New York Review of Books*. Robert B. Silvers, Barbara Epstein, and Rea Hederman, Ed. (New York: New York Review of Books, 1993. Oct 19 1973).
- David Levi Strauss. "Photography and Propaganda." *Between the eyes : Essays on Photography and Politics*. (New York : Aperture ; London : Thames & Hudson [distributor], 2005, 2003). 12-41.
- "The visual legacy." *Final Report*. Truth and Reconciliation Commission. 2 Sept. 2005  
<http://www.cverdad.org.pe/ingles/apublicas/p-fotografico/index.php> >.
- Javier Uriarte. Ed. *20 años de vía crucis. ¿...y la resurrección? Orar con la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. (Lima: Centro de espiritualidad Ignaciana, 2004).
- Rosa Villarán. "Ayacucho: De hijos de la violencia a constructores de esperanza." Agosto 2004 *Río abierto*. 3 June 2005  
<http://www.rioabierto.org/boletin/12/articulo04.htm>.