

Ante el olvido, hoy muchos pueblos y naciones vienen optando por el recuerdo y la incorporación de acontecimientos de dolor a su identidad colectiva. En este contexto, las exposiciones y los museos se han ido configurando, a través de sus particularidades, en medios y escenarios posibles para abordar y reflexionar sobre la violencia política, sus móviles y consecuencias. El presente artículo analiza la exposición fotográfica de la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú *Yuyanapaq. Para Recordar* incidiendo en el tema de la representación, en los aciertos y desaciertos de su puesta en escena y en sus posibilidades de generación de memoria en el Perú.

“La memoria, entonces, se produce en tanto hay sujetos que comparten una cultura, en tanto hay agentes sociales que intentan “materializar” estos sentidos del pasado en diversos productos culturales que son concebidos como, o que se convierten en, vehículos de la memoria”. (Jelin 2001)

Tres semanas antes de que se hiciese público el informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) se inauguraba en Lima, y en otras ciudades del Perú, la muestra fotográfica *Yuyanapaq. Para Recordar*. Se creaba con ello un escenario visual de rememoración y reflexión, que a la vez daría imagen a aquellas palabras que revelaría el informe: 69, 280 peruanos muertos y desaparecidos en los veinte años de conflicto armado entre Sendero Luminoso, el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru y las Fuerzas del Estado, ante la eminente ceguera de la capital.

Desde esos días hasta hoy se vienen haciendo múltiples reflexiones acerca de la labor de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, sobre el informe que presentó, sobre el camino que abrió, pero en esa multitud de referencias y perspectivas, sólo unos pocos han reparado en la exposición *Yuyanapaq. Para Recordar* como tema de análisis, reflexión y crítica¹. Me pregunto entonces si hemos agotado las posibilidades que nos abrió *Yuyanapaq* para explorar los medios alternativos que nos ofrecen las exposiciones, y yendo más allá, los museos, para transmitir ideas y discutir las, para reforzar comunidades e identidades, para analizar y emocionar, para recordar y no olvidar. En este sentido, el presente artículo busca indagar en la viabilidad de las

¹ Desde las artes plásticas esta exposición ha sido considerada la mejor muestra del año 2003.



exposiciones, y particularmente de *Yuyanapaq*, para apelar a la memoria (como su nombre en quechua lo demanda), ofrecer algunas claves de interpretación y comentar su puesta en escena.

Comencemos respondiendo ¿cuál es la diferencia de una exposición con respecto a otros medios de comunicación y expresión como libros, fotografías, testimonios o vídeos? Por un lado, su particularidad reside en la conjunción de elementos. La exposición es el resultado del guión museográfico, la obra, la museografía, el espacio y el público. Es en la interrelación de ello, y no en los elementos aislados, que se configura una muestra.

Por otro lado, su especificidad está también en su tridimensionalidad. Al visitar una exposición entramos, estamos en el lugar, lo recorremos y salimos. Nos ubicamos y circulamos, con nuestros conocimientos, emociones y expectativas. Recorremos el espacio expositivo al ritmo deseado y dependiendo de nuestro grado de interés enfatizamos en ciertos aspectos e ignoramos otros. La exposición se vuelve así un escenario de múltiples lecturas.

Del mismo modo, al poder ubicarnos físicamente en el espacio se abre la posibilidad de las referencias multisensoriales: lo que ocurre en una exposición no sólo es visual, sino también pasa por otros sentidos, como la audición o el tacto, y en el cuerpo a

través del mismo acto de estar y recorrer. Dichos campos multisensoriales hacen de la exposición un escenario dinámico y con grandes posibilidades de fijar mensajes.

Finalmente, la tridimensionalidad de la muestra nos lleva a compartir el espacio con otros visitantes, lo cual genera no sólo comunidades imaginadas sino reales espacios de encuentro.

Pero la pregunta fundamental es ¿cómo la muestra *Yuyanapaq* puede apelar y construir memoria? En un contexto próximo, esta exposición se inserta en un periodo en que la sociedad peruana ha optado por recordar y en el que la CVR ha jugado un rol fundamental. En un contexto amplio, *Yuyanapaq* se suma al tipo de exposiciones temporales y permanentes que se vienen realizando, principalmente desde la última década, sobre violencia política, memoria y trauma.

La demanda por la memoria pública y el recuerdo de las tragedias colectivas han adquirido centralidad en el ámbito de la práctica política, de las identidades y de la investigación. De acuerdo con Assmann (2002), los hechos traumáticos se van constituyendo en nuevas formas de recuerdo colectivo dado que se han ido encontrando modelos de tratamiento cultural para ello.

En este ámbito, las exposiciones están encontrando lenguajes adecuados para abordar y tratar estos temas. En líneas generales, las muestras sobre violencia política y memoria buscan (i) fomentar el recuerdo o conocimiento de las atrocidades cometidas a sujetos y grupos específicos, siendo las víctimas de dichos sucesos recordadas y homenajeadas a través de estos actos colectivos; (ii) forjar una identidad en las generaciones siguientes construyendo una memoria histórica en la que estén considerados tanto los hechos de dolor como las responsabilidades sociales y políticas, (iii) y apelar de forma emotiva y reflexiva a las poblaciones globales y, principalmente, locales para que estos actos no vuelvan a ocurrir.

Para alcanzar dichos objetivos, por lo general, estas muestras requieren (i) de la legitimidad de la exposición, que incluye una voz autorizada y un espacio institucionalizado (o convertido en tal para la muestra); (ii) de una museografía emotiva y generalmente multisensorial, (iii) y de la participación de los sujetos que comparten la vivencia de dolor². El ejemplo paradigmático y ya no sólo como exposiciones sino como museos sobre el tema son las relacionadas al Holocausto Judío.

Dicho esto, veamos algunas claves de interpretación y las maneras en que *Yuyanapaq* retrabajó y enunció estos mecanismos. Recordemos que la muestra fue más que las fotografías. Fue la interrelación del discurso expositivo de la CVR, la fotografía periodística, la casa Riva Agüero de Chorrillos³, la museografía y elementos de apoyo, y el público, generalmente, peruano y residente en Lima.

² La evocación en las exposiciones sobre violencia, memoria y trauma es local, aunque deben poder apelar a cualquier ser humano por medio de la universalización del sufrimiento (Férriz 2003).

³ La Casa Riva Agüero "fue construida en la primera década del s. XX como una típica casa-rancho por la familia de José de la Riva Agüero y Osma. Durante un siglo, dos sismos, la humedad y el abandono temporal fueron dejando huellas de decadencia en ella. Actualmente la Casa de Riva Agüero se encuentra en un proceso de restauración a cargo de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Este proceso ha sido detenido durante el tiempo que dure la exhibición." (folleto de *Yuyanapaq*. Para Recordar).

Autoría y legitimación

Ante una exposición, como se hace ante un libro, cabe preguntarse quiénes representan y a quiénes representan, qué quieren representar y cómo lo quieren representar: una exposición es un medio de expresión y representación posicionado.

Pero si está afirmación concierne a las exposiciones en general, lo cierto es que no todas gozan del mismo prestigio social. La mayor aceptación y credibilidad de unas frente a otras va a depender de la importancia o significación de las piezas mostradas y de su interrelación, de la investigación en que se asientan, de la coherencia y posibilidades de comunicación del enunciado, de su vinculación con las sensibilidades de una sociedad o de ciertos grupos, y de la autoridad y legitimación de quienes la enuncian y avalan. La posibilidad de hacer una exposición avalada, promocionada y visitada que, por tanto, pueda generar opinión pública, se relaciona estrechamente con el acceso que tengan los organizadores a las esferas de poder, financiamiento y comunicación, y de su capacidad de gestión. Ello adquiere mayor relevancia si se considera que un espacio expositivo permanente o temporal se suele visitar con intención de captar lo transmitido (ya sea para aceptarlo, transformarlo o rechazarlo).

Por consiguiente, realizar una exposición es dar una opinión. Y si ésta además está legitimada es formar también opinión pública. De ahí que resulta necesario preguntarnos ¿quiénes son activos y quiénes pasivos en la generación de discursos expositivos, en la conformación y el debate de las opiniones públicas? El posicionamiento de la autoría, quién idea la exposición, va ligado al discurso transmitido y a las maneras en que se dan las versiones y se producen las apropiaciones de los objetos, imágenes, voces y memorias⁴.

Vayamos despacio. Como se señaló líneas arriba, *Yuyanapaq. Para Recordar*, fue una muestra de la CVR, instancia creada por el Estado en 2001 para esclarecer el proceso y los hechos de violencia ocurridos en 1980-2000 y para deslindar las responsabilidades: tenía la misión de dar a los peruanos "la versión del pasado". La validez de su misión se respaldó, desde el inicio, en la voz autorizada de sus integrantes y en la autoridad de la institución consolidada. El resto de su legitimación se consolidó en los medios de investigación utilizados, en su convocatoria y participación ciudadana, en su transparencia y difusión de sus investigaciones, y en la aceptación y apropiación de su discurso por los peruanos y sus instituciones (ello no excluye las fuertes críticas que recibieron de algunos actores sociales y políticos). En esta activación de acciones y respuestas la exposición *Yuyanapaq* se estableció con grandes posibilidades de éxito al ser parte de las acciones públicas de la CVR.

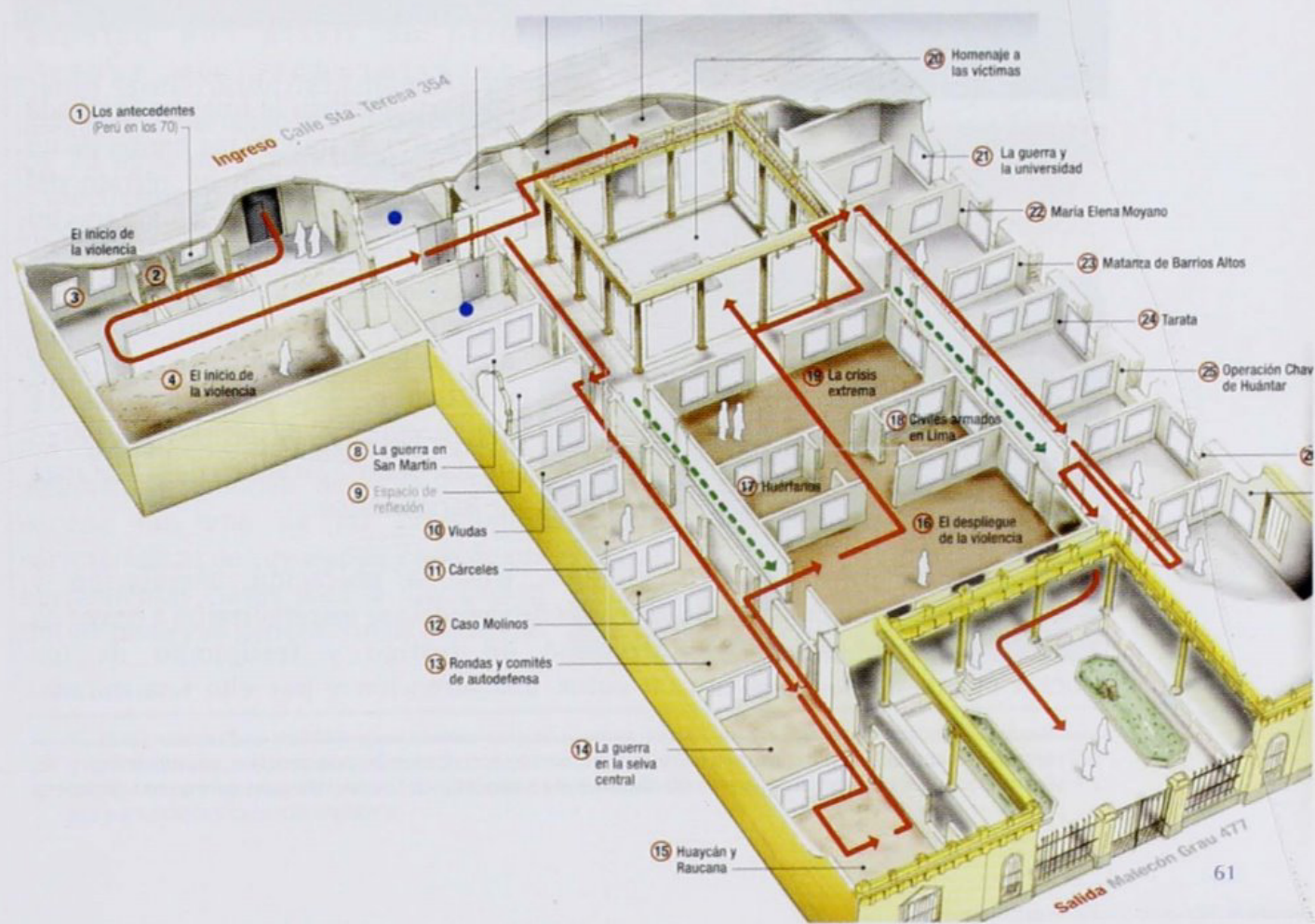
La muestra estuvo patrocinada por la Pontificia Universidad Católica del Perú y el Instituto Cultural Peruano Norteamericano y fue el resultado de un conjunto de decisiones, de elecciones y omisiones, de refuerzos y debilitamientos. Decisiones de

⁴ "¿No es suficiente el sufrimiento de familiares y amigos de estos desgraciados jóvenes para tener que soportar todavía estas fotos, que nunca saldrán de sus mentes?. ¡No me vengán con el derecho a la información!", fue el comentario de una lectora del diario español *El País* al protestar por las imágenes de unos civiles iraquíes pateando a unos agentes españoles asesinados (07 de diciembre de 2003). La apropiación de hechos de dolor implica una problemática moral en torno a su difusión o silencio. Kleinman y Kleinman (1996) abordan este debate en cuanto a las imágenes de sufrimiento.

diversa índole como la selección de expertos para su realización, el mensaje ofrecido, el nombre de la exposición, el lugar de la exposición y la elección del edificio, el recorrido de la muestra, la selección de las fotografías, la ampliación y posición de las imágenes en las salas, la ambientación e iluminación de los espacios, el uso de elementos de mediación y apoyo, la difusión en los medios, entre otras.

Del encuentro entre la materialización de estas decisiones, de una coyuntura propicia y de un público que las valide se daría o no el éxito de la exposición. Éxito conseguido por Yuyanapaq y reafirmado con la prorrogación del cierre (de tres meses de duración a once meses), con la multitud de personas de distintas edades y condiciones sociales que la visitaron (más de 78,000 personas) y con las reacciones que manifestaban: el haber pasado por la exposición “marcaba”, “cambiaba” al visitante: “no tenía lugar la indiferencia”. Yuyanapaq, enunció de manera clara, emotiva y atractiva el “sentido del pasado” (Jelin 2001) propuesto por la CVR.

Pero aun falta seguir desenhinando sobre la producción y mirada de la muestra. En Yuyanapaq las víctimas directas -más allá que los peruanos en general hallamos sufrido de alguna manera la violencia política- fueron representadas y no representantes: fueron, en este caso, pasivas más que activas. Y ello es fundamental si cruzamos poder, opinión pública y sujetos representados. Por esta razón no se debería perder de vistas otras plataformas de representación y autorepresentación que, aunque no gozaron del reconocimiento oficial ni de la misma capacidad de convocatoria, se hicieron presentes en este escenario de disputas y negociaciones sobre la interpretación del pasado y construcción de memoria. Un ejemplo fue la exposición realizada por el Frente Amplio de Familiares y Víctimas de la Violencia Política en el antiguo Palais Concert.



Espacio y museografía

Una exposición sobre violencia, memoria y trauma, por lo general, tiene un montaje que informa sobre lo acontecido, apela a las emociones, lleva al visitante a poder experimentar de manera mediada algunas de las sensaciones sufridas por las víctimas y presenta escenarios para recordar. En *Yuyanapaq* los discursos socio políticos y las formas estéticas de la museografía fueron de la mano teniendo grandiosos resultados. Como manifestó el crítico de arte Luis Lama “las opciones artísticas la rescatan del panfleto o la información distanciada, otorgándole una dignidad capaz de conmover o sublevar” (Caretas 2003).

Repararé en cuatro aspectos que considero fundamentales y que estuvieron bien logrados en la muestra: Uno, la relación entre contenedor (edificio) y contenido (fotografías, en este caso), y entre edificio y sociedad⁵. *Yuyanapaq* vinculó la casa de semiderruida de Chorrillos, las fotografías periodísticas y la sociedad peruana mediante la analogía de la destrucción y del dolor. Toda la muestra evidenció este vínculo, y buscó la sanación a través del simbolismo de las telas blancas.



Dos, en relación a lo anterior, la sensación mediada de estar en el lugar. El edificio, la ampliación, ubicación e iluminación de las imágenes, los elementos de apoyo generaban un montaje emotivo, en la que el visitante podía sentirse más cerca de los hechos de dolor. Un ejemplo de ello se vio en la sala 4. Un piso de tierra con paredes deterioradas, sin techo, contextualizaban la imagen ampliada al tamaño de uno de los muros de un individuo recogiendo un retrato del presidente Fernando Belaúnde tras un ataque terrorista al municipio de Vilcashuamán (Ayacucho). El diálogo entre fotografía y espacio, unido a la disposición de la imagen ofrecía al visitante una sensación de destrucción y desprotección. Algo similar ocurría en la sala de la Matanza de Barrios Altos.



Tres, la ubicación, ampliación y diálogo entre las imágenes. Las dos décadas de violencia se materializaron a través de fotografías periodísticas que sirvieron de testigo y testimonio de los acontecimientos: imágenes con un autor, una intención y por ello una mirada.

⁵ La relación armónica entre obras y edificio es un aspecto buscado por muchas exposiciones y no siempre logrado. Ello es un tema de discusión especialmente en la construcción de museos de nueva planta.

mostró su versión sobre estos registros. Las fotografías adquirieron así nuevas significaciones al presentarse en el marco de la exposición. Imágenes seleccionadas, ubicadas, ampliadas, iluminadas, dialogantes, resaltaron parte de la historia, generaron impactos emocionales, llamando a la reflexión. Un claro ejemplo se dio en sala 16. En una fotografía ampliada a escala humana y colocada al ras del suelo se veía a un campesino de Ayacucho con un cartel preguntando por los suyos. Esta imagen interpelaba, de forma directa y dramática, al visitante: ¿Dónde está Cusi Tineo? ¿Dónde está Moisés Tineo? ¿Sabías que desapareció esta persona, tu compatriota? Otro ejemplo, se daba en la sala 3 con la imagen de uno de los perros colgados en el centro de Lima. Su tamaño y ubicación permitía que se viese desde el inicio de la muestra, apelando a la memoria



de los limeños, sea porque lo vieron, leyeron o se lo contaron⁶: se hacía uso de una fotografía ya pública y familiar que facilitaba la participación e inmersión de los visitantes (Hirsch 1999: 7). Otros ejemplos son el paralelismo temporal reflejado en el dialogo espacial entre la sala de Tarata y la imagen de la captura de Abimael Guzmán, y la secuencia de imágenes del periodista Willy Reto antes de morir en la matanza de Uchuraccay.

Cuatro, la utilización de medios alternativos para transmitir el mensaje. Además de las imágenes, Yuyanapaq hizo uso del video, con audio y sin audio, en las salas 7 Vídeo de los 20 años del conflicto armado del Perú y 25 Operación Chavín de Huantar, respectivamente; de testimonios orales, en las salas 17 Huérfanos, 22 María Elena Moyano y 27 Testimonio; de una línea de tiempo, en la sala 4 El inicio de la violencia; de cartelas y explicaciones de salas. Es decir, acercó su versión al visitante mediante diversos recursos, apelando con ello a distintos sentidos.

Por consiguiente, la capacidad estética, alegórica y emotiva de la puesta en escena fue una de las principales características de Yuyanapaq y una de sus herramientas claves para la vinculación del visitante y su generación de memoria.



⁶ El 26 de diciembre de 1980 aparecieron colgados unos perros muertos en los postes de alumbrado público de algunas esquinas del centro de Lima. Los animales portaban carteles con la inscripción "Teng Hsiao Ping, hijo de perra". Este hecho es recordado por muchos limeños e incluso ha pasado a ser parte de la denuncia artística.

Pero más allá de las grandes virtudes señaladas, el montaje tuvo tres desaciertos puntuales. El primero se refiere al Espacio de Reflexión. Museográficamente éste resultaba muy sugerente dos telas blancas se anteponían a un altar, convirtiendo un espacio de tránsito en un espacio significativo de reflexión, no obstante, considero que no cumplió su objetivo a cabalidad, al no ser apropiado en ese sentido por los visitantes ya que, por lo general, lo traspasaban sin mayor detenimiento.

Los otros dos puntos a cuestionar se vinculan con el problema de la representación. En la sala 15 primó el efecto impacto descuidando lo que en el discurso visual se decía, y en las salas 25 y 19 se descuidaron los efectos emotivos ante situaciones relevantes. El primer caso. En la sala Huaycán y Raucana había cinco fotografías: una a color de la bandera de Sendero Luminoso sobre un cerro de Huaycán, otras tres también a color sobre acciones militares en estas zonas, y una más en blanco y negro de soldados enseñando los símbolos patrios a niños del asentamiento humano Huaycán. Si bien, la elección del tipo de película (color o blanco y negro) y el encuadre correspondían a la elección realizada por el fotógrafo, la ampliación y ubicación en la sala correspondían a las decisiones curatoriales. Al haber colocado la fotografía de la bandera de Sendero Luminoso al centro de la sala y frente a la entrada, realizado una gran ampliación y abierto la posibilidad para generar la sensación en el visitante de estar junto a esa bandera observando Huaycán, la imagen del símbolo patrio también ampliada, pero a un lado y sin esa capacidad de apelación al sentimiento quedaba disminuida y con ello la "acción cívica" del ejercito.

El segundo caso. La falta de relevancia museográfica de algunos acontecimientos se da principalmente en aquellos actos de resistencia contra las injusticias y de repudio por parte de la sociedad civil. La sala 25 Historia de Resistencias fue visualmente débil, si se compara con otros ambientes de la exposición en la que se utilizaban elementos de apoyo para realzar el mensaje. Este ambiente no tuvo el protagonismo que el título de la sala le asignó y que la historia recogió: resistencias previas a las audiencias de la CVR y más anónimas que la lucha de María Elena Moyano, justamente realizada⁷. Por otro lado, en la sala 19 La Crisis Extrema, la fotografía sobre la marcha por la paz, realizada en Lima en 1989, desafiando el paro armado senderista fue soslayada al agruparlas con otras imágenes. El



⁷ De acuerdo a Kleinman y Kleinman (1996) "las personas que sufren una tortura primero se convierten en víctimas, una imagen de inocencia y pasividad, alguien que no se puede representar a sí mismo, que debe ser representada".

mensaje de protesta social ante la violencia perdía su valentía en su ubicación expositiva.

Estos casos de “acción cívica” por parte del ejercito, de oposición ciudadana ante el terrorismo, de resistencia civil ante las injusticias requerían de un trato museográfico que rescatase de manera más imperativa la valentía de la



gente, de muchos ciudadanos anónimos que fueron captados en algunos casos por el fotoperiodismo. Ello me lleva a incidir en el cuidado que se debe tener al vincular el discurso curatorial y el diseño del montaje, dada la capacidad de las exposiciones para activar memorias públicas y generar criterio histórico.

Activando las memorias y haciendo historia

Finalmente, nos queda por relacionar legitimación, museografía y visitantes, es decir, sujetos que rememoran, que recuerdan un acontecimiento traumático que los afectó como colectivo. Para ello, se hace necesario diferenciar entre memoria individual y memoria pública, ambas reactivadas en *Yuyanapaq*.

La exposición ha sido visitada -haciendo una división drástica- por quienes han sido víctimas directas del horror y por quienes no lo fueron o lo fueron de manera tangencial. Para las víctimas directas, que han podido y decidido visitar la exposición, *Yuyanapaq* se ofrece como un escenario para enfrentar el pasado a través del recuerdo y el encuentro. La exposición abre la posibilidad para que aquellas víctimas no se sientan solas en el dolor y se encuentren con otra gente que le sucedió lo mismo, ya sea en el recorrido o a través de las imágenes. En este espacio de encuentro, la experiencia traumática compartida permite a unos identificarse en otros: después de un tiempo para el olvido y de haber podido elaborar el duelo, el visitante se reencuentra con su pasado abriendo la posibilidad de reconciliarse con él, de reconstruirse como persona desde la asimilación del dolor. *Yuyanapaq* contribuyó con ello también al ser, entre otras cosas, un tributo a las víctimas, al ser un reconocimiento institucional hacia quienes sufrieron. Esto quedó realzado museográfica y espacialmente con la centralidad de la sala 20 Homenaje a las víctimas. Asimismo, la muestra ofreció un escenario propicio y estimulante para que aquellos que sufrieron pudieran compartir su experiencia con los suyos y transmitirles, de alguna manera, sus recuerdos.

Por otro lado, aquellos que no vivieron la experiencia de manera directa, sus recuerdos no pasan por las sensaciones corporales, lo que no implica que no tuviesen memoria de los hechos. Sus recuerdos se basan en lo narrado por otros, y en algunos



casos en lo experimentado físicamente mediante estas narraciones, y son estas narraciones las que se rememoraron en la exposición⁸.

Para unos y otros, Yuyanapaq ofreció los elementos para activar el recuerdo: la interrelación de las imágenes, la museografía y el espacio facilitó la reactivación de las memorias individuales y ayudó a las narraciones, desde el presente, sobre los acontecimientos del pasado. Con su montaje emotivo y alegórico, brindó la posibilidad para que los visitantes puedan sentir sensaciones mediadas que ayudasen a comprender el dolor vivido por otros. Con ello, posiblemente, muchos de los que vivieron los acontecimientos de manera tangencial se sintieron parte de esta historia la cual comprendían más y la percibían más cerca.

Yuyanapaq. Para Recordar fue entonces un espacio para la activación y reformulación de memorias individuales y para el encuentro de ellas, y por ende de individuos concretos. Pero además de las narraciones personales, fue una plataforma para la formación de memorias públicas, de memorias socialmente compartidas: la muestra ofreció una visión de conjunto y una reflexión sobre los hechos del pasado.

La investigación realizada por la CVR sacó a la historia oficial hechos de violaciones, resistencias y heroísmos, causas y consecuencias, personas responsables y víctimas. Acontecimientos que al ser recopilados y enunciados de manera articulada, desde esferas con voz pública, se volvieron reales, salieron del olvido. Sin embargo, para que este capítulo de la historia pasase a la memoria compartida, la investigación

⁸ Marianne Hirsch utiliza el término "postmemoria" para describir la interrelación de los hijos de los sobrevivientes de traumas culturales o colectivos con las experiencias de los padres, experiencias con las que los hijos crecieron y "recuerdan" sólo como historias e imágenes, pero éstas son tan poderosas, tan monumentales que constituyen memorias en sí mismas. (Hirsch 1999: 8)

histórica sobre los hechos de violencia política se hacía insuficiente: ¿Y entonces cómo hacerlo? Recordemos, como se vio al inicio, que los hechos traumáticos van a constituirse en “nuevas formas de recuerdo colectivo” recién en esta última década. Este cambio se produce gracias a que se han encontrado mecanismos para abordar socialmente procesos desgarradores de la historia y para integrarlos “en la autoimagen nacional”. Es decir, hechos de violencia política, en donde han ocurrido y en donde la sociedad opta por no olvidar, van a formar parte de las historias y memorias regionales y nacionales. Pero la sociedad y la nación necesita, a falta de un cuerpo que rememore basado en una experiencia corporal, de signos y símbolos, de textos, imágenes, ritos, prácticas, lugares y monumentos para constituirse una memoria: “necesita anclajes” (Assmann 2002, Degregori 2003).

Es en base a la unión de estas “corporalidades” -que refuerzan un mismo discurso a través de distintos medios- que se activan y reconstruyen las memorias socialmente compartidas y públicamente legitimadas. De aquí que la CVR generó este corpus mediante el informe escrito, las audiencias televisadas, la página web, los seminarios, el libro fotográfico y la exposición *Yuyanapaq*. Para Recordar, haciendo posible que su investigación se materialice y dar paso al campo de la memoria⁹.

Termino preguntándome por aquellos peruanos que no tuvieron la oportunidad de decidir si visitaban o no la exposición. Me pregunto si las otras exposiciones paralelas que se hicieron en Ayacucho, Huánuco, Huancayo, Abancay y Cusco tuvieron la misma capacidad museográfica que la de Lima. Si bien la posibilidad de poder acceder a través de Internet a un banco de imágenes (las expuestas y otras) es muy sugerente, ello no es sustituto a la vivencia de una exposición¹⁰. Tal vez, entonces, deberíamos plantearnos -los peruanos, el gobierno y las empresas privadas- la necesidad de que *Yuyanapaq* fuese itinerante, y con ello descentralizar una exposición que ofreció en Lima una visión de conjunto sobre los años de terror, que activó memorias individuales y públicas, y que contribuyó, desde sus posibilidades y desde las particularidades de una exposición, con la reconstrucción de nuestra identidad nacional. Se hace necesario pues descentralizar y democratizar esta puesta en escena para recordar.

⁹ La disposición del gobierno argentino de abrir un Museo de la Memoria en la Escuela Superior de Mecánica de la Armada de Buenos Aires, sede militar donde se torturaba durante la dictadura, es un ejemplo para seguir apostando en el Perú por la propuesta de un Museo de la Memoria en lo que fue el Banco de la Nación, icono de la resistencia ciudadana y de la lucha contra las dictaduras.

¹⁰ Un ejemplo de exposición itinerante sobre violencia política y memoria, y que está ahora vertida en la web es la muestra española “Memorias de nuestra infancia: los niños de la guerra”.

BIBLIOGRAFÍA

- ASSMANN, Aleida. La gramática de la memoria colectiva. En Goethe Institut Inter Naciones, 2002.
- CONNERTON, Paul. How Societies Remember. Cambridge University, 1989.
- CVR. Yuyanapaq. Para recordar. Relato visual del conflicto armado en el Perú, 1980 - 2000. CVR y PUCP, Lima, 2003.
- FÉRRIZ, Teresa y otros, "Memorias virtuales: la exposición "Memorias de nuestra infancia: los niños de la guerra". En Revista de Museología, #26, 2003.
- Hirsch, Marianne. Projected memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy. En: Acts of Memory: Cultural recall in the present. BAL Mieke y otros. University Press of New England, London, 1999.
- JELIN, Elizabeth. Los trabajos de la memoria, Siglo Veintiuno, España 2001.
- KLEINMAN, Arthur y Joan KLEINMAN. The appeal of experience; the dismay of images: cultural appropriations of suffering in our times. En Deadalus. Vol, 125, 1996.
- LAMA, Luis. Artes y ensartes En Revista Caretas, , n°1788, 4 de setiembre de 2003.
- SHELDON, Annis. El museo como espacio de la acción simbólica. En Museum, n°151, 1986.