

ESCUELA NACIONAL DE CONSERVACION, RESTAURACION Y MUSEOGRAFIA
"MANUEL DEL CASTILLO NEGRETE"

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA E HISTORIA

SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA



**Exposiciones temporales de arte
en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago de Chile
y el Museo de la Memoria en Rosario de Argentina.
Los casos de *Lonquén 2012* y *Profanaciones***

TRABAJO DE TITULACIÓN QUE PRESENTA

Astrid Tatiana Wolff Rojas

**PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN MUSEOLOGÍA**

Co dirigida por
Eugenia Allier Montaña
Luis Gerardo Morales Moreno

MEXICO, D. F.

2015

Agradecimientos

A mi familia, Cecilia, Ricardo, Alejandra, Arturo, Daniel, Antonia, Carmen y George, porque siempre estoy y estaré agradecida.

A los Astaburuaga Peña, por el cariño a la distancia.

A mi familia mexicana, chilena, argentina, peruana, colombiana de México, los que están y los que estuvieron, sin ustedes todo hubiese sido aburrimiento.

A mis amigas y amigos en Chile y otros rincones del mundo, por las charlas, los brindis y afectos virtuales.

A la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM) y al Fondo Nacional de las Artes (FONDART), por la oportunidad. En Chile estudiar es impagable.

A mis amigas y amigos, entrevistados y amables colaboradores del Museo de la Memoria y los Derechos humanos de Santiago y del Museo de la Memoria de Rosario.

A Luis Gerardo, Blanca, David y sobre todo a Eugenia, gracias por las conversaciones, cuestionamientos, críticas y comentarios.

A Santiago, mi editor y enamorado, por tantísimas cosas...gracias.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
I. GESTIÓN DE LA MEMORIA TRAUMÁTICA Y LOS DERECHOS HUMANOS	13
A. Hacia una definición de memoria traumática	13
B. Debates, usos y desusos de la memoria	17
1. Microhistoria de la memoria en Chile	18
2. Microhistoria de la memoria en Argentina	25
3. Representar la memoria traumática: el arte de la memoria	32
C. Políticas de memoria: estrategias de memorialización	36
1. Lugares de memoria	38
2. Memoriales	47
3. Museos de memoria	53
II. MUSEOS DE MEMORIA EN SANTIAGO DE CHILE Y ROSARIO DE ARGENTINA	63
A. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago de Chile	65
1. Relato y representación: archivo/verdad	69
2. ¿Qué objetos contienen sus acervos?	72
3. Exposición permanente	78
4. Arte permanente	95
5. Exposiciones temporales. Actualizando el discurso	101
B. Museo de la Memoria, Rosario de Argentina	107
1. Relato y representación: obra de arte	112
2. ¿Qué objetos contienen sus acervos?	115
3. Exposición de arte permanente	117
4. Exposiciones temporales. Actualizando el discurso	130
C. Algunas comparaciones	136

III. EXPOSICIONES TEMPORALES DE ARTE EN MUSEOS DE MEMORIA: LOS CASOS DE <i>LONQUÉN 2012</i> Y <i>PROFANACIONES</i>	149
A. Las exposiciones, las obras	151
1. <i>Lonquén 2012</i> , Gonzalo Díaz	151
2. <i>Profanaciones</i> , León Ferrari	156
B. Convergencias y divergencias de las obras en contexto	159
1. <i>Lonquén 2012</i> y su relación con la muestra permanente	159
2. <i>Profanaciones</i> y su relación con la muestra permanente	164
3. Representación y producción de discursos	171
CONCLUSIONES	181
FUENTES DE REFERENCIA	187
ANEXOS	201

Introducción

Durante las décadas de 1970 y 1980 las dictaduras cívico-militares en Chile y Argentina fueron impuestas tras los golpes de Estado bajo el mando de Augusto Pinochet Ugarte (11 de septiembre de 1973) y Jorge Rafael Videla (24 de marzo de 1976), respectivamente¹. Ambas instituyeron en la cotidianidad una práctica sistemática de persecución y exterminio, instalando de esta manera el miedo como un mecanismo de control y represión social. La violación de los derechos humanos fracturó el tejido social y ocasionó el quiebre del sistema de referencias sociales y culturales, lo que produjo la desarticulación de la historia social y la organicidad del sujeto. Durante 17 años en Chile y 7 años en Argentina, chilenos y chilenas, argentinas y argentinos, vivieron en un clima de constante intimidación. Los organismos de seguridad, bajo el control del Estado, desplegaron la violencia como consecuencia de conflictos internos y del proceso de intervencionismo que Estados Unidos extendió sobre Latinoamérica después de su triunfo en la II Guerra Mundial, en el contexto de la Guerra Fría², momento en el que colaboró con el establecimiento de regímenes autoritarios en diversos países del cono sur.

Junto a los crímenes y a la fisura de la textura comunitaria, uno de los más dramáticos efectos de ambas dictaduras fue la implantación de un modelo económico neoliberal³, cambiando de esta manera no sólo el sistema económico, sino también las prácticas sociales y culturales. El investigador Carlos Pérez Soto se refiere precisamente a este fenómeno:

Lo que se quería era un régimen en que se pudiera privatizar la educación, la salud, el manejo de los fondos de pensiones. Se quería algo mucho más profundo y permanente que la violencia militar. Algo para lo cual esa violencia armada era, incluso, inconveniente. Se quería una dictadura con estabilidad política. Una dictadura donde

¹ El concepto “cívico-militar” señala la alianza entre militares y sectores sociales de la derecha, reemplazando el habitual “militar”.

² Para profundizar en la Guerra Fría revisar a Daniela Spenser (coord.) (2004) *Espejos de la guerra fría: México, América Central y el Caribe*. México: CIESAS/SRE/Miguel Ángel Porrúa

³ Particularmente en Chile, ya que en Argentina los cambios más fuertes tuvieron lugar durante el gobierno de Carlos Menem.

puedan mandar sin contrapeso los bancos. Donde los ricos apenas paguen impuestos, y las mineras extranjeras se puedan llevar la piedra en bruto, sin pagar nada por todo lo que no declaran. Una dictadura donde los derechos laborales prácticamente no existen, o son anulados por las libertades empresariales sin contrapeso. Donde la corrupción estatal favorezca de manera invariable al interés privado (Pérez, 2013).

Como efecto de este nuevo modelo, el espacio social sufrió el desmantelamiento de la cultura a través de la destrucción de las redes públicas y privadas y la desvinculación entre la comunidad artística. “Las técnicas del silencio proliferaron en importantes sectores sociales, empequeñeciendo los espacios de la palabra y la enunciación [...] la marginación y el desaliento eran transversales a toda la escena cultural” (Pinochet, 2013: 144). Se propagaron los actos de violencia, censura y silenciamiento en los cuales regía la restricción de las libertades de opinión y expresión de los agentes culturales, y la producción de sentido colectivo⁴. Se quemaron libros, obras y documentos fílmicos, se cerraron universidades y museos, se exiliaron artistas y otros disidentes.

El escenario cultural impuesto por este modelo se regía por un “consenso” oficial que promulgaba ideales patrióticos, valores patriarcales y una perspectiva tradicional católica como base de la constitución de la familia, construyendo narrativas e imágenes que potenciaran dicho ejemplo. En el arte, específicamente, se difundían las categorías de lo bello y lo trascendente como negación a lo social y lo político de los signos. Sin embargo, en el caso de Chile, no existía un repertorio centralizado del régimen, lo cual se explica por la multiplicidad de voces que emergieron a causa de la privatización del país, cuestiones que impedían la instalación de una normatividad, una práctica absoluta y constante, “actúan erráticamente, prohibiendo lo que ayer toleraban” (Richard, 2007: 33). A pesar de la diversificación de espacios de enunciación, la aplicación de prohibiciones y el desmantelamiento de la cultura como práctica usual por sobre el dominio cultural – elemento clave para influir en el pensamiento y en las acciones sociales–, al igual que en Argentina se consolidó la reproducción de aquella ideología arbitraria.

⁴ Entendiendo el “sentido” como un término complejo que articula: significado, referencia, perspectiva, comprensión, causalidad, inteligibilidad, entre otros. Para profundizar en ello, revisar Nelly Richard (2011) *Lo político y lo crítico en el arte*. Valencia: Institut Valencia d’Art Modern.

Aunque ambos países comparten la violencia con que fue destruido el circuito cultural, en Argentina existía un carácter formativo que buscaba más que sólo el abatimiento sociocultural. El régimen procuró ejercer su control sobre la cultura articulando un modelo de país acorde con sus principios morales e ideológicos conservadores, autoritarios y antidemocráticos. El Ministro de Cultura y Educación Juan Llerena señaló en 1978 que las ideologías se combaten con ideologías y que ellos tenían la suya. De esta manera, intervinieron las instituciones culturales –escuelas, colegios y universidades– y los medios de comunicación estatales; también inspeccionaron bibliotecas, generaron listas de libros censurados multando a los disidentes, quemaron libros, intervinieron y cerraron editoriales y bibliotecas públicas, y propagaron la *Operación Claridad*⁵.

El desarrollo de prácticas represivas en Chile y en Argentina, buscaba destruir las redes que la sociedad civil podía utilizar como vías de resistencia, en primer lugar:

Haciendo responsables, en última instancia, a los intelectuales, como portadores sociales de ideologías disolventes e instigadores de la subversión. En segundo lugar, difundiendo un mensaje que puede esquematizarse de la manera siguiente: a) privatización de lo público, despolitización de la vida social; b) propuesta de modelos de comportamiento que colocan al individuo y su entorno familiar como instancia básica de la sociedad y desprecian los valores colectivos; c) fomento del individualismo y la competencia, del prejuicio y desconfianza ante las instancias colectivas, sean éstas sindicatos, partidos, asociaciones juveniles (Sarlo, 1988: 104).

Haciéndole frente a lo anterior, en ambas naciones surgió una cultura de resistencia. Los acontecimientos movilizaron a la sociedad para organizarse y hacerle frente a las dinámicas generales impuestas, la que defendió el respeto por la vida y la libertad. A partir de esto, se desarrollaron estrategias de visibilización –y representación– de los crímenes efectuados por las fuerzas represivas, a través de la creación de nuevas formas de expresión –imagen y palabra–, en algunos casos en forma clandestina.

⁵ Plan a través del cual se pretendía identificar a los opositores al régimen en el ámbito cultural y lograr la articulación entre libertad individual y colectiva a través del orden.

Aquellas actividades de denuncia continuaron incluso retomada la democracia, pero ya no de forma oculta. Tras el trauma político⁶ generado en la sociedad como consecuencia de la dictadura, es decir, tras la herida en el tejido social, surgió, tanto en la ciudadanía como en las estructuras de poder, la necesidad de volcarse hacia el pasado y definir cómo abordar los traumáticos acontecimientos recientes y cómo representarlos. De esta manera, se intensificó la lucha por esclarecer y visibilizar los hechos históricos, las desapariciones y los actos criminales de la dictadura como un modo de contrarrestar los discursos que los negaban o silenciaban, esto es, las narrativas oficiales del régimen dictatorial (Barrientos, 2015). Estas estrategias de visibilización abrieron nuevas perspectivas en el debate político y estético sobre la representación del pasado. Esta discusión sobre la representación de la memoria traumática ya tenía sus antecedentes en Alemania y otros países de Europa (y fuera de Europa, como por ejemplo en Estados Unidos), desde el punto de inflexión que constituyó la II Guerra Mundial y sobre todo el Holocausto Nazi. Una *pérdida de humanidad*⁷ que puso en la arena pública –y en diversos campos de estudio como la sociología, la filosofía, los estudios culturales, la estética, la museología, entre otros–, la posibilidad o dificultad de representar con recursos técnicos y estéticos el cuerpo humano –en este caso: desaparecido– y la violencia, una maquinaria de la muerte.

Sin que el debate sobre la representación (y lo irrepresentable), que desarrollo más adelante, haya acabado, los sucesivos gobiernos comenzaron a apoyar estrategias que permitieran restituir el sentido humano, a través de un proceso de promulgación de diferentes políticas de memoria que buscaban colaborar con el desarrollo de una cultura memorial que desarrollara un trabajo regenerativo, el que a su vez motivara reflexiones para articular el pasado en el presente y para el futuro. Dentro del universo de políticas memoriales que buscaron potenciar la *memorialización* –entendida como el conjunto de

⁶ Para profundizar en la idea de “trauma político/social/cultural” revisar el libro Ortega Martínez, Francisco (2011) *Trauma, cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*. Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

⁷ Como señaló Joan-Carles Mèlic en *La ausencia del testimonio: ética y pedagogía en los relatos del Holocausto*: “lo cierto es que en Auschwitz sucedió algo grave: se perdió la humanidad [...] el ser humano es capaz de hacer realidad lo que parecía imposible en posible, lo incomprensible en un hecho histórico” (Mèlic, 2001: 48).

prácticas realizadas con el fin de preservar las memorias de algo o alguien—, esta investigación centra su interés en aquellas políticas que se encargaron de configurar espacios de memoria, es decir, aquellas que cimentaron elementos físicos/espaciales que ponen en escena al pasado (espacio, objeto, imagen). Específicamente, el foco de esta tesis está puesto en una institución que funciona como medio para la construcción intelectual y la generación y representación —museográfica— de signos y estructuras discursivas: el museo memorial, el cual se encarga, condicionado por instancias políticas, de interpretar los hechos del pasado y relacionarlos con el presente para “enseñar” a la sociedad y estimular su pensamiento crítico (Rodríguez, 2011). Ahora bien, ¿es el museo memorial el medio suficiente para “educar” a una sociedad en cuanto a su pasado traumático reciente?

Los museos de memoria en Chile y en Argentina surgieron con el fin de visibilizar, conmemorar, transmitir e interpretar la violencia política ejercida en el pasado por las dictaduras y los terrorismos de Estado. En ellos, los distintos agentes involucrados (civiles y gubernamentales) se propusieron reconstruir las memorias históricas y colectivas, con el objetivo de fortalecer la identidad local y respaldar un porvenir más justo y democrático. Según mi opinión, uno de los recursos museológicos más importantes que tienen estos museos para exteriorizar sus principios y para conformar un discurso “oficial” frente a las temáticas que trabajan, en este caso, los pasados dictatoriales y las violaciones a los derechos humanos cometidas por el Estado, son las exposiciones permanentes y las exposiciones temporales⁸. En éstas son desarrolladas curadurías que utilizan diversas estrategias de representación que combinan recursos testimoniales, objetos, documentos de archivo y obras de arte que buscan generar relatos que movilicen y estimulen la reflexión y el desciframiento de elementos históricos y sociales en los visitantes. ¿Consiguen los museos alcanzar sus objetivos? ¿Son las curadurías y museografías que se despliegan los medios idóneos para fortalecer una identidad común, para interiorizar la democracia, la

⁸ En el escrito *Conceptos claves de museología* se señala a la exposición “como una de las funciones principales del museo [...] como la característica fundamental de la institución en la medida en que es el lugar por excelencia de la aprehensión sensible, sobre todo por su puesta en presencia (visualización, mostración, ostensión) de elementos concretos que permiten su presentación (un cuadro, una reliquia) o evocan conceptos o construcciones mentales (la transustanciación, el exotismo)” (Desvallées y Mairesse, 2010: 36-37).

justicia y el respeto? ¿Logran producir en los visitantes reflexiones críticas que les permitan comprender el porqué de su presente?

Los objetos de estudio que analizo y profundizo a lo largo de las páginas que siguen son el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago de Chile (en adelante MMDH) y el Museo de la Memoria en Rosario de Argentina (en adelante MM). La elección de estos museos responde a diferentes criterios: aspectos comunes y aspectos divergentes. Por un lado, comparten un pasado traumático dictatorial, antecedentes históricos y políticos determinados por el plan de intervencionismo estadounidense, una geografía común y la necesidad de reestablecer los códigos sociales y culturales arrasados por la violencia de Estado. Tienen en común también su origen estatal –“oficial”–, y sus pocos años de existencia: cinco años para el museo chileno y cinco años para el argentino, éste último desde que está en su sede definitiva –el proyecto de creación institucional del MM inició en el año 2002–. Por otro lado, difieren en las estrategias de representación del pasado que ponen en escena el archivo en la lógica de la evidencia y el arte, y por ende divergen en los discursos con los cuales proponen construir las memorias que buscan fortalecer una conciencia histórica y democrática. El MMDH, en gran medida, a través de estrategias de representación que buscan la objetividad del relato, una memoria que se presenta a través de cronologías, pruebas y *documentos indiciales* organizados y clasificados, que constituyen un discurso “científico” que en principio no admite fracturas evidentes, sin embargo integrando obras de arte en sus exposiciones permanentes y temporales, las cuales cuestionan lo objetivo y cerrado. Mientras que el MM propone un *Relato por el arte*, compuesto por una serie de ejes temáticos representados a través de obras realizadas por artistas rosarinos, como una forma distinta de abordar y exponer el pasado, en algunos casos utilizando el archivo pero instalado en un sistema de signos estéticos/artísticos, asumiendo la subjetividad de la interpretación y su representación. Por último, creo importante señalar que trabajar este tema se debe también a mi nacionalidad y a mi historia. Soy chilena, nací en dictadura y he vivido un proceso de transformación social que ha intentado por diversos medios abordar nuestro pasado de violencia y solidaridad. Antes de venir a México y estudiar la Maestría en Museología tuve la oportunidad de trabajar como museógrafa en el MMDH, actividad que agudizó tanto mi interés en profundizar mis

conocimientos sobre los procedimientos expositivos y las estrategias de representación museística, como en estudiar las posibilidades de colaborar en una cultura memorial, construyendo narrativas inclusivas que motiven un pensamiento crítico, tanto del pasado reciente como de procesos actuales.

Con sus respectivas especificidades intento, por medio de un trabajo comparativo, responder esta pregunta central ¿Cómo a través de las exposiciones temporales de arte los museos de memoria de Chile y Argentina construyen narrativas sobre la memoria de su pasado traumático reciente? Específicamente, me he propuesto en esta investigación describir, relacionar y reflexionar críticamente en torno a los relatos que se han instalado a partir de este tipo de muestras y analizar cómo se articulan aquellos discursos curatoriales con sus muestras permanentes y sus propósitos institucionales, entre los que se encuentra la reparación simbólica de las víctimas directas de la violencia de Estado y sus familiares.

Asimismo dar luces sobre cuáles han sido las formas de hacer memoria institucional en estos dos museos en los que se conjugan aspectos políticos, éticos, museológicos y artísticos. ¿Qué intenciones persiguen los museos con los discursos curatoriales sobre la memoria materializados en sus exposiciones permanentes y sus exposiciones temporales? ¿Por qué han escogido aquellas imágenes y objetos para representarlos? ¿Cómo y por qué han integrado el arte en sus exposiciones temporales? Y por último, ¿cómo establecen relaciones entre las muestras temporales de arte, las muestras permanentes y sus proyectos políticos?

En base a las preguntas planteadas la hipótesis central que orienta la presente investigación es la siguiente: las exposiciones temporales son en la actualidad un recurso fundamental para ampliar, activar, actualizar y cuestionar el carácter estático del discurso del guion curatorial, proponiendo nuevas lecturas de la muestra permanente y contribuyendo a visibilizar otros temas relevantes que no son parte de ésta. Por su parte, y en directa relación con el enunciado anterior, se puede inferir que dentro de los criterios para la selección de obras y narrativas de carácter temporal, resulta fundamental las propias características del discurso institucional a modo de complementarlo y/o tensionarlo.

Para desarrollar los tópicos principales planteo un recorrido teórico y analítico, desde un tratamiento de lo general y amplio hacia lo particular y específico, desde una postura teórica crítica que recoge material de diferentes campos de investigación: los estudios sobre la memoria, la política cultural, los estudios culturales y la museología⁹. Las fuentes de referencia que utilizo para obtener la información en este trabajo son las entrevistas semiestructuradas, no dirigidas e individuales (además de las “charlas de pasillo”). La revisión de fuentes secundarias, es decir documentales: bibliografía, hemerografía, catálogos de museos y exposiciones, recursos electrónicos, etc. La interpretación personal de los objetos de estudio es fundamental, pues en el trabajo de campo visité (y re-visité) los espacios museísticos, analizando y registrando en apuntes y fotografías sus guiones y museografías, depósitos y colecciones. Desarrollo el método de observación de carácter directo y no participante, pues recojo la información desde afuera, sin intervenir en los grupos sociales, hechos y fenómenos. Se realiza un análisis en una dimensión temporal sincrónica, de carácter exploratorio, comparativo y cualitativo, que permite establecer analíticamente factores comunes, así como diferencias, que faciliten la comprensión de la situación de las curadurías artísticas de las exposiciones temporales y su vínculo con los discursos vocacionales y las muestras permanentes de las instituciones.

La ruta que en este trabajo propongo inicia en el primer capítulo con una definición de *memoria traumática*, como un fenómeno de interpretación y representación del pasado y del trauma generado por la dictadura y la sistemática violación de los derechos humanos por parte del Estado –fenómeno que se produce en un contexto siempre actual–, contextualizada en los debates, usos y representación del término a nivel ciudadano y de las estructuras de poder de Chile y Argentina, en el período posterior a sus dictaduras cívico-militares, momento en el que se promulgaron políticas de memoria y estrategias de

⁹ Teniendo en consideración las tendencias contemporáneas del estudio museológico que entienden el museo como un espacio orientado desde la teoría y la crítica a la interacción con el patrimonio cultural y con las comunidades y que “no se restringe sólo a los objetos y a las denominadas funciones museológicas, sino que abarca a la institución museológica y sus diferentes contextos, es decir, entender el fenómeno museológico como un proceso que implica una construcción social que históricamente ha presentado diferentes énfasis, manifestaciones y formas de hacer, tanto en sus manifestaciones arquitectónicas, de propósitos así como en sus discursos” (Navarro, 2011: 51).

memorialización con el objetivo de plasmar y materializar una memoria colectiva. Las principales políticas desarrolladas para estos efectos son los *lugares de memoria*, tales como memoriales y museos, los cuales son abordados aquí a partir de ciertas problemáticas museológicas que están en juego al interior de estos conflictivos y recientes espacios.

En el capítulo segundo exploro los casos del MMDH y el MM en cuanto a las especificidades del porqué, a través de quiénes, cómo y por medio de qué estrategias discursivas y de representación –exposiciones permanentes y temporales–, en las que se articulan documentos indiciales y obras de arte, estas instituciones museísticas generan memoria colectiva. En el museo chileno a través del predominio del archivo/verdad –objetos, imágenes, testimonios, documentos indiciales–, como evidencia de una realidad que procura una prueba de lo acontecido, que demuestra e incrimina, es decir, que pretende establecer un relato objetivo, cerrado y exento de fracturas. Mientras que en el museo argentino lo expuesto está en base al *Relato por el arte*, que supone narrativas abiertas a múltiples interpretaciones a partir de su colección expuesta conformada por obras de arte.

Todo esto, desde una confrontación entre los estatutos políticos y la performatividad real de su praxis y, sobre todo, cuestionando si sus estrategias de representación en sus exposiciones permanentes y sus exposiciones temporales aportan o no al desarrollo de su rol educativo y social. Y si colaboran en la consolidación de una conciencia en la ciudadanía que permita el desciframiento de elementos históricos y sociales que estimule pensamientos críticos, por un lado, para evitar que la memoria se agote en la emocionalidad del recuerdo privado y, por otro, como un modo de explicar ciertas circunstancias del presente, que es desde donde se puede producir un porvenir más justo y democrático.

A partir de esto, las categorías de ambos museos memoriales son cuestionadas por medio del análisis de sus discursos y sus museografías, concibiendo estas propuestas museológicas como estrategias de representación mixta –en las que incluso descubrí representaciones hiper estetizadas–, que ponen en tela de juicio dos aspectos: el primero, la idea del archivo como documento histórico-científico/verdad en sí mismo, argumentando que su lectura depende de cómo está expuesto física y discursivamente, es decir, de su

contexto curatorial/museológico; el segundo, la idea de la obra de arte como elemento inherentemente crítico y actual, proponiendo que su lectura debe ser caso a caso para determinar un potencial siempre múltiple y polisémico.

Por último, en el tercer capítulo realizo un análisis de las exposiciones temporales de arte *Lonquén 2012* del artista chileno Gonzalo Díaz y *Profanaciones* del artista argentino León Ferrari –que exploran la articulación entre el arte y la memoria, y que fueron re-montadas en los museos memoriales arrastrando de esta manera discursos previamente producidos que se adecuaron a los nuevos espacios de exhibición–, debido a la fuerza que poseen como estrategias museológicas de problematización, actualización discursiva, curatorial y museográfica que permite cuestionar y dialogar con la muestra permanente y las otras exposiciones temporales, muchas veces interpretando temáticas y hechos contingentes que no están en el guion pero que es necesario poner en circulación. La idea es desentrañar las lógicas, las prácticas, los procedimientos y los modos que dichas exposiciones sostienen en torno a la memoria en el contexto museístico memorial, todo ello articulado con las problemáticas propias de la obra, de los artistas y del contexto en que estas obras surgieron.

Respecto al consumo cultural de las ofertas de ambos museos se presenta sin duda como un aspecto de suma importancia, ya que la identidad de las instituciones también se configura en el diálogo con quienes visitan sus instalaciones y reaccionan ante su programa de exhibiciones. La voz de los públicos puede llegar a ser decisiva en los giros que experimentan los museos a lo largo de su historia ya que, en definitiva, es con ellos que se activa el círculo comunicacional y donde el trabajo museal cobra sentido. Sin embargo, esta temática tendrá que quedar pendiente para una próxima investigación que cuente con el tiempo necesario para realizar un estudio en profundidad de las dinámicas de visita y la sistematización de percepciones que la ciudadanía tiene de estas instituciones. Asumo la carencia de este aspecto desde la convicción de que se trata de un campo que no puede ser abordado tangencialmente, y que su exclusión fue necesaria para centrar el foco en otros procesos museísticos.

Quisiera advertir que a pesar de que cada uno de los casos es tratado con cierto nivel de detalle a lo largo del texto, no es el objetivo de esta tesis realizar una reconstrucción exhaustiva de todas las historias que han tenido lugar en ambos países y sus respectivos museos memoriales. Confío en que este trabajo logra proponer problemas y preguntas que a lo largo del escrito se van respondiendo, sin embargo, mi propósito también es dejar otras tantas para ser exploradas en futuras investigaciones. Al menos yo continuaré desentrañando esta enorme y compleja madeja.

I. Gestión de la memoria traumática y los derechos humanos

El presente oscila entre el envejecimiento inmediato de lo que recién acaba de suceder y la aspiración a no dejar escapar nada de lo sucedido. Hay hambre de pasado justamente en una época en la que la aceleración devora el presente.

Beatriz Sarlo

Al regresar la democracia, luego de aterradores años de dictadura, tanto en Chile como en Argentina fue necesario configurar una nueva institucionalidad política que resguardara los lineamientos del Estado que la dictadura había desmantelado. De esta manera, se inició un debatido proceso de revisión y análisis del pasado reciente, que buscaba construir una memoria que reforzara los valores democráticos abatidos y que pudiera contribuir a levantar a una sociedad devastada. Las naciones entraron en una fase de tensión, discusión e incertidumbre al intentar establecer una estrategia definitiva y formal acerca de qué hacer con los residuos de la dictadura: cómo representar el pasado, cómo recordar a las víctimas y de qué manera indemnizar y reparar a los sobrevivientes, asunto significativo en este proceso de búsqueda de la verdad y construcción de las memorias cuando proviene del Estado. A partir de esta problemática, ambos países resuelven, como respuesta a la perseverancia ciudadana y a la voluntad política gubernamental, promulgar diversas políticas de memoria.

Para dar inicio a este recorrido considero necesario establecer los márgenes sobre lo que entiendo como memoria, ya que es un término complejo, con diferentes capas y usos que puesto en este contexto donde existen cruces políticos, culturales y museológicos, ésta determina perspectivas, relatos y acciones que buscan dar sentido al pasado y generar una cultura memorial y de respeto irrestricto a los derechos humanos.

A. Hacia una definición de memoria traumática

¿Cuál es la relación que existe entre la memoria, la violencia, el trauma y los derechos humanos? ¿Qué implicaciones tiene para el presente y el futuro elaborar relatos –y

representarlos– sobre la práctica represiva y sistemática que aplicó el Estado durante la dictadura? ¿Cómo abordar la desaparición forzada de personas, los centros clandestinos de detención y la práctica de tortura y ejecución que al interior de ellos se desplegó?

En primer lugar, considero que la memoria es una interpretación, una construcción del pasado en diálogo con el presente, es decir, un fenómeno siempre actual. Es, por tanto, “la capacidad de traer a la conciencia algo que nos ocurrió, integrarlo u organizarlo en una serie de eventos unidos por un cierto significado” (Peña, 2013: 8). Desde la perspectiva de Maurice Halbwachs, la memoria es entendida como una selección de recuerdos y de olvidos, conscientes e inconscientes, inherentemente colectiva porque se trata de una construcción social. El autor, señala a partir de esto que la memoria individual “es un punto de vista sobre la memoria colectiva” (2004: 50), porque “nuestros recuerdos siguen siendo colectivos, y son los demás quienes nos los recuerdan, a pesar que se trata de hechos vistos por nosotros solos” (2004: 26). En otras palabras, más que la remembranza de hechos pasados, lo propio de la memoria son los significados colectivos que en el contexto actual se le atribuyen a aquellos hechos.

Sin embargo, es importante subrayar una distinción: la memoria no es lo mismo que la historia. Roger Chartier, retomando las ideas de Paul Ricoeur, considera a la historia como una interpretación intelectual del pasado basada en el acontecimiento. ¿Qué quiere decir esto? Que corresponde a un relato que explica estructuradamente una trama comprensible, y que tiene como propósito convencer a través de un “contenido verdadero”, cuya función es hacer coincidir el pasado con una explicación histórica a través de un método científico (Chartier, 2007). La historia duda de la memoria, cuestiona su veracidad porque “la disciplina histórica no era muy afecta a pensar en las expresiones espontáneas y populares de la memoria colectiva. Subjetiva y parcelaria, la memoria resultaba siempre un tiempo sospechoso para la historia” (Ibarra, 2007: 1). La memoria, por lo tanto, no busca ser método, sino todo lo contrario: acepta su condición colectiva y creativa, y por supuesto su modificación en el tiempo según el contexto en el que se manifieste.

Complementando la idea de colectividad y presente, me parece pertinente hacer referencia a Andreas Huyssen, quien señala que recordar es: “una actividad vital humana que define nuestros vínculos con el pasado y las vías por las que nosotros recordamos nos define en el presente. Como individuos e integrantes de una sociedad, necesitamos el pasado para construir y ancorar nuestras identidades y alimentar una visión de futuro” (Huyssen en Guasch, 2011: 159). Aquí emergen tres ideas que me parece importante enfatizar. Primero, que el acto de recordar define el presente porque el pasado se instala como un referente de experiencias que pueden ser replicadas o a su vez evitadas. Segundo, que el recuerdo es una acción fundamental para reforzar la identidad y pertenencia de un grupo o nación porque determina un proyecto de comunidad donde los valores y las virtudes se cultivan y esparcen entre sus integrantes. Tercero, que del recordar depende la proyección de un mañana común, es decir, una perspectiva del futuro que se espera sea más libre, democrática y desde la cual se pueda respetar incondicionalmente la vida y sus complejidades. La memoria, entonces, puede determinarse como multidimensional, ya que, desde el presente configuramos el pasado de modo que nos sea útil para proyectar el futuro, entrelazándose de esta manera temporalidades distintas.

Con respecto a la primera idea, creo que es posible hacer alusión a lo desarrollado por Tzvetan Todorov en torno a la memoria literal y la memoria ejemplar. Todorov explica que la primera preserva la literalidad de los hechos del pasado y transforma al recuerdo en algo insuperable, indiscutible y estancado, lo que produce el sometimiento del presente en ese pasado estático. La memoria ejemplar, en cambio, se vuelve un principio de acción para el presente: aprovecha las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen actualmente, impulsando así diversas reacciones en base a ese aprendizaje, lo que permite comprender las nuevas circunstancias adversas y hacerles frente (Todorov, 2013).

Respecto a la memoria y sus múltiples formas de concebirla y practicarla, Pilar Calveiro señala que aquellas formas “están a su vez vinculadas con los usos políticos que se le dan a la misma porque, ciertamente, *no existen las memorias neutrales* sino formas diferentes de articular lo vivido con el presente. Y es en esta articulación precisa, y no en una u otra lectura del pasado, que reside la carga política que se le asigna a la memoria” (Calveiro,

2006: 377). Esta perspectiva permite construir relatos que pueden ser resistentes o funcionales a las estructuras de poder, lo cual inevitablemente genera debates entre los grupos sociales involucrados y la función que pretenden darle a la memoria. Ese lugar de enunciación encarna la intencionalidad narrativa, el punto de vista para la organización de la trama: así se moldea la memoria por medio de quien la describe y articula con el presente, ya sea el Estado (a través de políticas de memoria) u otros sectores de la ciudadanía.

En este contexto surgen disputas por la hegemonía narrativa que ponen en juego la idea de una memoria oficial, memoria que la investigadora Eugenia Allier define como colectiva: se trata de “la capacidad de recordar de los individuos y/o grupos como trabajo socializado de reducción de la diversidad de las representaciones posibles, la homogenización de los recuerdos, la interacción de las políticas de la memoria tal y como los grupos las formulan y los recuerdos de la experiencia vivida” (2010: 9). Este tipo de memoria, por estas características, no es capaz de integrar las múltiples memorias que existen dentro de una nación, debido a su carácter dominante y no representativo de las diferencias.

Andreas Huyssen, en su texto “En busca del tiempo futuro” identifica en la cultura contemporánea una obsesión por la memoria y los traumas del genocidio.

Uno de los fenómenos culturales y políticos más sorprendentes de los últimos años consistió en el surgimiento de la memoria como una preocupación central de la cultura y de la política de las sociedades occidentales, un giro hacia el pasado que contrasta de manera notable con la tendencia a privilegiar el futuro, tan característico de las primeras décadas de la modernidad del siglo XX [...] Por el lado traumático de la cultura de la memoria, y junto al discurso sobre el Holocausto cada vez más ubicuo, nos encontramos con la vasta bibliografía psicoanalítica sobre el trauma; la controversia sobre el síndrome de la memoria recuperada; las obras históricas y actuales en relación con el genocidio, el SIDA, la esclavitud, el abuso sexual (2000:1).

Este asunto es indispensable para esta investigación porque trata precisamente sobre esa memoria particular, aquella que interpreta un pasado donde se violaron derechos civiles: una memoria que identificaré como traumática, puesto que reconozco una relación directa entre la violencia, la violación de derechos humanos y el trauma generado por la dictadura,

una herida literal y simbólica en los sobrevivientes de la represión, sus familiares y la trama social colectiva.

Los acontecimientos sucedidos en Chile y en Argentina durante la dictadura cívico-militar se caracterizaron por ser una manifestación extrema de violencia política que, como señaló con anterioridad, produjo el desmantelamiento de la red sociocultural y una constante fragilidad de los derechos humanos. Esta situación impulsó una experiencia colectiva de carácter traumático con consecuencias que se han mantenido en el tiempo, más allá del acontecimiento mismo. “El trauma político permite comprender el impacto de la dictadura [cívico] militar (1973-90) en la sociedad chilena, no sólo la ruptura del funcionamiento institucional de la sociedad sino la introducción de la amenaza política como un factor constituyente de las relaciones sociales bajo condiciones de violencia y terrorismo de estado” (Lira y Castillo, 1993: 99). ¿Cómo puede revertirse ese desmantelamiento? Bajo mi perspectiva, a través de la restructuración de la institucionalidad política y de la restitución del sentido de lo comunitario, a través de la problematización sobre el referente que los abatió, es decir, elaborando el pasado, revisándolo, debatiéndolo y produciendo estrategias discursivas y materiales que configuren memorias colectivas, con el fin de generar una cultura de respeto, que promueva la premisa del nunca más para que no vuelvan a repetirse aquellos acontecimientos. Pero sobre todo para poder entender el porqué de lo que tiene lugar hoy, es decir, cultivar una conciencia histórica que a su vez incentive la continuidad del cuestionamiento y el pensamiento crítico.

B. Debates, usos y desusos de la memoria

¿Cómo se ha configurado y gestionado en Chile y en Argentina la memoria del trauma sufrido en sus respectivas dictaduras? ¿Cuáles han sido las estrategias de la ciudadanía y del Estado para su construcción, teniendo en consideración que el propio Estado ha sido actor fundamental en la maquinación del régimen violento? Para intentar responder estas preguntas creo necesario dar cuenta de los debates políticos, sociales y culturales que han tenido lugar en estos países en relación a los hechos, los significados y la representación del pasado violento, los cuales constituyen hoy la plataforma para la promulgación de

diferentes leyes e iniciativas referidas a la violación de los derechos humanos durante las dictaduras, las que se han producido como respuesta a las distintas necesidades y contingencias sociales y políticas.

Para analizar los debates que han tenido lugar tanto en Chile como en Argentina, es necesario preguntarse sobre el lugar de enunciación desde donde emergen los discursos, así como también quiénes son los agentes políticos y sociales que participan y participaron de esas disputas por los relatos y su representación, y cuáles fueron los ejes en tensión frente al pasado. Tanto en Chile como Argentina, estos cuestionamientos dependen del momento histórico que se establezca como marco de análisis.

1. Microhistoria de la memoria en Chile

La transición a la democracia trajo consigo tanto la restauración política, social y cultural como la necesidad de revisar el pasado reciente. Los principales actores políticos y sociales que han combatido en la arena pública sobre qué y cómo recordar del período dictatorial han sido, por un lado, el Estado, quien desde los distintos gobiernos (seis desde el retorno a la democracia hasta hoy) ha buscado en mayor o menor medida generar una cultura memorial por medio de la creación de una narrativa oficial que lo legitime. Y por otro lado, las organizaciones sociales, académicas y culturales, los organismos de derechos humanos y ONG, los familiares de los presos políticos y detenidos desaparecidos, y las nuevas generaciones de jóvenes y estudiantes¹⁰. Todos ellos exigieron, a través de diferentes tácticas, la verdad sobre los hechos y que la justicia castigara a los culpables, además de la entrega de apoyo judicial y psicológico a las víctimas directas e indirectas¹¹. Cabe destacar que si bien una parte importante de la iglesia apoyó la dictadura, los sacerdotes que vivían

¹⁰ También existe una historia tras los militares que buscan y buscaron ocultar los crímenes perpetrados y los ciudadanos que apoyaron e incluso justificaron los crímenes en post de permitir el establecimiento de un modelo económico neoliberal, pero en esta investigación sus discursos no fueron abordados.

¹¹ Por *víctimas directas* entenderé quienes han sido especificados con nombre y apellido en los informes de verdad, es decir quienes sufrieron en carne propia la violencia sistemática del Estado –prisionero(a), torturado(a), ejecutado(a), desaparecido(a) o exiliado(a).

en poblaciones y sectores pobres tuvieron una importante participación en la historia de las luchas memoriales.

Entre las entidades, colectivos y movimientos que han luchado por defender los derechos humanos y hacer memoria se encuentran: la Vicaría de la Solidaridad (1976-1992), la Fundación de Ayuda Social de las Iglesias Cristianas (FASIC, 1975-a la fecha), el Servicio de Paz y Justicia (SERPAJ, 1977-a la fecha), la Corporación de Promoción y Defensa de los Derechos Humanos (CODEPU, 1980-a la fecha), la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD), la Comisión Chilena de Derechos Humanos (CCHDDHH, 1978-a la fecha), el Movimiento contra la Tortura Sebastián Acevedo (MCTSA, 1983-1990), entre otros tantos, los cuales han tomado distintos protagonismos a lo largo de la historia.

La cultura y sus agentes (académicos y artistas, entre otros) se encargaron de producir cambios centrados en las aperturas de espacios para la creación, difusión, intercambio y debate crítico, así como de discutir y generar nuevos dispositivos para representar el pasado. Fue necesario, por tanto, restablecer las redes públicas y privadas que la dictadura había destruido, fomentando la vinculación entre la comunidad artística, la institución pública y la entidad privada (Wolff, 2015). De esta manera, se fortaleció la institucionalidad y se modernizó la administración del patrimonio cultural, con el objetivo de contribuir a la continua revitalización de sus materiales y poder así ponerlos a disposición de investigadores para su estudio y difusión. Esto motivó discusiones sobre el rol del Estado en la cultura y su postura como promotor, especialmente porque se potenció el carácter monumental y la cultura del espectáculo, como señala Nelly Richard en su texto “El debate en la cultura de la transición”: “prevalece una dimensión, más bien festiva, de cultura-evento o de cultura-espectáculo que busca la vistosidad de la figuración numérica, de la participación monumental y deja fuera de sus cálculos la sutileza matizada del pliegue y del intersticio crítico-reflexivo” (Richard, 1994: 138). Por otro lado, el regreso de los exiliados también incentivó debates centrados en la hegemonía de los discursos y las políticas que se producían en esta nueva etapa.

En el texto *Memorias en construcción: los retos del paso presente en Chile*, Steve Stern hace una suerte de periodización de los debates ocurridos en esta época. En su escrito señala que se produjeron tres de ellos: el primero, enfocado en reconocer y documentar la verdad, el segundo, en insistir en el tema ampliándolo hacia la justicia y la tortura, y el tercero, en materializar el tema en el paisaje físico-cultural e institucional. Como consecuencia de esto, el primer debate se materializó en la Comisión de Verdad y el Informe Rettig (participación conjunta entre Estado y víctimas directas a través de sus testimonios), cuyo propósito fue dismantlar la mentira e instalar la verdad con legitimidad, relacionándola con la democracia y tratando de abrir un camino hacia la justicia simbólica, material y penal. El segundo, con el objetivo de superar la evasión de responsabilidades y asumir las dimensiones de la violencia represiva, por lo cual se conformó la Comisión Nacional Sobre Prisión Política y Tortura, Comisión Valech. El tercero, por último, se enfocó en la producción de estrategias de memorialización, es decir, en la construcción de memoriales y museos, activando el debate sobre la representación artística, museológica y estética de la memoria.

En aquel momento, la revisión del pasado en Chile tuvo dos antecedentes directos y cercanos: Uruguay y Argentina, principalmente porque en ambos casos la democracia volvió algunos años antes que en Chile y por ende el giro al pasado ya tenía cierto desarrollo. La mirada hacia el proceso de Uruguay tuvo por objeto una apuesta de “mirar al futuro”, es decir, buscar la reconciliación y el olvido tratando de cerrar el asunto como ellos hicieron a través de la Ley de caducidad¹². El caso de Argentina, por su parte, estaba sumido en problemáticas que “eran inherentes al deber asumido de intentar investigar y sancionar todos los crímenes cometidos bajo la dictadura de los militares” (Rojas, 2011: 8), en un primer momento porque en dicho país los juicios a los responsables se aplicaron tempranamente, específicamente, cuando el presidente Raúl Alfonsín ocupó su puesto en el año 1983 y llevó al congreso las leyes que permitían por un lado condenar a la Junta Militar

¹² Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado. Dictada a principios de la transición a la democracia en el año 1986. Restringe la posibilidad de investigación judicial de las violaciones a los derechos humanos, limitado el conocimiento de la verdad sobre lo acaecido a nivel jurisdiccional, perpetuado la impunidad e impidiendo la condena de los responsables de los hechos.

por la violencia ocasionada, y por otro, hacer una revisión crítica del pasado. Pero muy pronto aquellas políticas de la memoria de Alfonsín se vieron superadas por una serie de pronunciamientos militares que condujeron a las leyes de Punto final¹³ y Obediencia debida¹⁴. Quizás por ello, el resultado en Chile fue una combinación: investigar pero sin sancionar, estrategia que buscaba la “reconciliación nacional”, es decir, un proceso asociado a un deber moral y al perdón que debe llegar.

Las llamadas Comisiones de Verdad, conformadas en Chile el año 1991 y 1996, fueron parte de las políticas de memoria encargadas de realizar una exhaustiva investigación a través de la recolección de testimonios y datos duros del período dictatorial. Su objetivo fue impulsar el establecimiento de mecanismos nacionales efectivos para la documentación de la verdad sobre los crímenes perpetrados documentación que fue plasmada en los Informes de Verdad¹⁵. Estos informes fueron fundamentales, puesto que implicaron un reconocimiento político de la violación de los derechos humanos: primero, constituyeron una primera verdad oficial –entendida como un consenso político–, segundo, determinaron legalmente a las víctimas directas del terrorismo de Estado, y por último, realizaron una serie de recomendaciones de acciones de reparación; dentro de las que se encuentran la creación de instituciones, como el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, para evitar y prevenir la repetición de atentados a la dignidad humana.

La Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, Rettig (1991), y más tarde la Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación (1996), fueron creadas con el objetivo de esclarecer la verdad sobre las graves violaciones a los derechos humanos cometidas en Chile o en el extranjero, si estas últimas tienen relación con el Estado de

¹³ Estableció la caducidad de la acción penal (prescripción) contra los imputados como autores penalmente responsables de haber cometido el delito de desaparición forzada de personas (que involucró detenciones ilegales, torturas y homicidios agravados o asesinatos).

¹⁴ Ley n° 23.521, que estableció la presunción de que los delitos cometidos por los miembros de las Fuerzas Armadas durante el Terrorismo de Estado y la dictadura no eran punibles, por haber actuado en virtud de la denominada "obediencia debida" (los subordinados obedecen las órdenes de sus superiores).

¹⁵ Los Informes pueden ser revisados en los siguientes sitios: http://www.ddhh.gov.cl/ddhh_rettig.html y http://www.cedocmuseodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2011/12/Informe_CNRR.pdf respectivamente.

Chile o con la vida política nacional, entre el 11 de septiembre de 1973 y el 11 de marzo de 1990, periodo que duró el régimen dictatorial de Augusto Pinochet. Ambas comisiones permitieron determinar un cuadro más completo sobre los graves hechos referidos: visibilizaron sus antecedentes y circunstancias; reunieron antecedentes que permitieron individualizar a las víctimas y establecer su suerte o paradero (quedando casos sin resolver), propusieron las medidas de reparación y reivindicación, y por último, recomendaron las medidas legales y administrativas que a su juicio debían adoptarse para impedir o prevenir los hechos que la investigación dieron cuenta¹⁶.

Las cifras manejadas por estas organizaciones fueron las siguientes: 3.550 denuncias, de las cuales 2.296 se consideraron casos de homicidio calificado. El Informe de la Comisión se hizo público en el año 1991, presentado por el entonces electo presidente Patricio Aylwin, quien “hizo un reconocimiento público de las violaciones a los derechos humanos ocurridas en la dictadura y, posteriormente, pidió perdón públicamente a las familias de las víctimas en el mensaje mediante el cual dio a conocer dicho Informe al país” (Garretón, González y Lauzán, 2011: 5).

En los primeros años de democracia había una “sinergia conflictiva” como dice Stern (2013), entre el Estado y la ciudadanía. Un ejemplo de eso fue el Informe citado en el párrafo anterior en donde participaron de manera colaborativa. En esos años tuvieron lugar las investigaciones, pero eso no era suficiente para quienes exigían justicia, porque para ellos se trataba sólo del primer paso, considerando que sin la aplicación de medidas legales el proceso quedaba inconcluso: verdad y además justicia. Pero en la década de 1990 había una oposición entre el poder ejecutivo y el poder judicial, herencia de la dictadura la alianza entre jueces y régimen autoritario, que restringió los necesarios juicios. En esa década, como parte de las estrategias críticas y de transgresión ciudadanas tuvieron lugar las “funas” –algo similar a los escraches argentinos– en las que por medio de una manifestación pública y pacífica hacen visibles ante sus vecinos y transeúntes, a los

¹⁶ Para revisar el documento oficial del DECRETO SUPREMO Nº 355, en el que se Crea la Comisión de Verdad y Reconciliación revisar: <http://www.derechoshumanos.net/paises/America/derechos-humanos-Chile/informes-comisiones/Creacion-Comision-Rettig.pdf>

criminales de la dictadura, que no han sido ajusticiados¹⁷. Algunos hechos relevantes sucedidos en la década, que movilizaron el escenario de las luchas sobre el pasado reciente son: el encarcelamiento –cadena perpetua– de Manuel Contreras ex jefe de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), quien dirigió actividades represivas en dictadura, la apertura del Parque por la Paz Villa Grimaldi en 1997 –del cual hago referencia más adelante–, y la detención de Augusto Pinochet en Londres, reinstalando en la arena pública la obligación de enjuiciar al dictador.

En el año 2003 se conformó la Comisión Nacional Sobre Prisión Política y Tortura, Comisión Valech –consecuencia de la creación de la Mesa de Diálogo¹⁸– cuya función fue determinar quiénes fueron las personas que sufrieron privación de libertad y torturas por razones políticas. Su trabajo investigativo permitió, principalmente, elaborar una nómina de personas reconocidas como víctimas directas de la dictadura. Luego, en el año 2005, salió a la luz el informe elaborado por dicha comisión, el cual ponía en conocimiento público la información sobre los presos políticos y sus experiencias en presidio. En 2010 y 2011, el organismo recibe nuevos testimonios, entregando a partir de ellos un segundo informe, el que también incluía recomendaciones y medidas de reparación individual, medidas simbólicas y colectivas, y medidas institucionales, algunas de las cuales desarrollo posteriormente.

Más adelante, llegó un momento en el que las pugnas se desplazaron hacia los argumentos y justificaciones que movilizaron a los militares y a la derecha chilena a cometer aquellos abusos. Esta discusión tuvo una explosión mediática cuando la entonces directora de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), Magdalena Krebs, en el año 2012, escribió una carta al director del MMDH exigiendo la presencia de los antecedentes de la

¹⁷ La Comisión Funa se inició por Acción, Verdad y Justicia (H.I.J.O.S.-Chile) el 1° de octubre de 1999. Funar es significa una acción pública y colectiva en la que un grupo hace una marcha hasta la casa o lugar de trabajo del personaje que ha eludido la justicia. En el lugar se realiza una manifestación que deja material visual y escrito sobre el criminal para que la comunidad conozca su pasado.

¹⁸ Instancia de diálogo entre “los estamentos más representativos de la vida nacional, incluyendo a las más altas autoridades del país, instituciones civiles, militares, religiosas y éticas” para esclarecer la información sobre las víctimas de la dictadura. Para profundizar: http://www.ddhh.gov.cl/mesa_dialogo.html

dictadura en la muestra permanente, ya que sin su representación, a su juicio, el museo limitaba su función pedagógica. Ante esta petición, Ricardo Brodsky, director del museo y Javiera Parada, hija de Manuel Parada, ejecutado político del caso Degollados¹⁹, respondieron públicamente que las violaciones a los derechos humanos no son ni pueden ser contextualizables, es decir, que ahí reside el valor universal de éstos²⁰. Comparto la idea de Brodsky y Parada que el terrorismo de Estado no puede ser justificado con ningún tipo de argumento, sin embargo, considero que sería un interesante ejercicio abordar contenidos que desbordan los actuales del museo –siendo las exposiciones temporales una forma de hacerlo– tanto hacia los años antes del Golpe como los años posteriores, esto para poner en escena información que en los orígenes del museo fue descartada, que hoy puede ser leída como una manera de visualizar la continuidad de los procesos históricos que conciernen también el presente. Por ejemplo, visibilizar la destrucción del proyecto socialista, el establecimiento de la dictadura y la implantación de un modelo económico neoliberal, con sus respectivos antecedentes y consecuencias, que nos permite explicar nuestro presente privatizado.

Los debates que hoy tienen lugar en Chile en torno a la memoria también están relacionados con el cambio generacional de los grupos que mantienen esta discusión en la esfera pública, quienes cuestionan algunos supuestos pilares del discurso de la tragedia nacional. Los jóvenes familiares –habitualmente los hijos de detenidos desaparecidos, de ejecutados o de prisioneros políticos– están en un proceso de demanda que apunta al reconocimiento de la militancia política de aquellos que lucharon por la revolución socialista durante la Unidad Popular, o bien, de quienes protagonizaron la lucha contra la dictadura, cuestionando así la categoría de víctima que los distintos informes construyeron. En un principio, la lógica en la construcción de ese modelo de víctima apuntó a provocar empatía con el sufrimiento de las familias, razón por la cual fueron despojadas de su

¹⁹ Caso en el que Santiago Nattino, José Manuel Parada y Manuel Guerrero fueron secuestrados, degollados y sus cuerpos arrojados en km 18 de la Avenida Américo Vespucio norte, frente al aeropuerto nacional de Santiago, en la comuna de Renca de la Región Metropolitana, en el año 1985.

²⁰ Otra lucha interesante de la cual sólo hago referencia es de orden conceptual: llamar régimen militar o dictadura al período entre 1973 y 1990 en textos escolares.

militancia. Esta situación también se produjo en Argentina –y otros países de América Latina–: “había una dimensión política del pasado, a saber, los atentados en la guerrilla urbana a principios de la década de 70, tuvieron que ser “olvidadas” (silenciadas, desarticuladas) para conseguir un consenso nacional de memoria que emerge en torno de la figura del *desaparecido* como víctima inocente” (Huysen, 2004: 4). El recambio generacional visibiliza un asunto que la investigadora Manuela Badilla (2014) ha desarrollado en torno a la memoria de las segundas y terceras generaciones, esto es, que éstas no necesariamente están ligadas a las víctimas, condición que encuentra un claro ejemplo en la conmemoración del Día del joven combatiente (Conmemoración del asesinato de los jóvenes hermanos Vergara Toledo²¹). La problemática aquí se enfoca en la necesidad de los jóvenes de ser parte de los relatos, de modificar los discursos hegemónicos, de construirlos desde su perspectiva porque en su exclusión experimentan violencia simbólica (Badilla, 2014).

¿Cómo se construyen entonces narrativas inclusivas que permitan integrar diferentes tipos de memoria? ¿Cómo se transmite la memoria a las nuevas generaciones en un contexto de democrático post dictatorial? ¿Cómo materializar y renovar el paisaje físico-cultural e institucional y el escenario transgeneracional? Una alternativa que han ensayado los diferentes gobiernos que se han sucedido en el período democrático es la generación de políticas memoriales, que buscan, entre otros propósitos, crear dispositivos de representación de la memoria, los cuales son abordados en el siguiente apartado.

2. Microhistoria de la memoria en Argentina

¿Cómo fue la situación de los debates políticos y sociales sobre los hechos y los significados del pasado violento en Argentina en los años posteriores al Golpe? ¿Cuáles fueron los ejes que tensaron las luchas de la memoria en aquel país? ¿Quiénes estaban

²¹ Para mayor información sobre el caso de los hermanos Vergara Toledo, revisar: <https://www.youtube.com/watch?v=2G3WeVKR25E&t=19>

llevando a cabo estos debates? ¿Qué acontecimientos e ideas seleccionaban para conformar el relato del pasado?

En Argentina, además de un Estado que ha tenido diferentes desempeños dependiendo de las condiciones históricas, se encuentran las múltiples organizaciones y agrupaciones vinculadas a las víctimas y a los derechos humanos, creadas como reacción a las violaciones sistemáticas a los derechos humanos cometidas en los años de dictadura. Estas agrupaciones desarrollaron distintas acciones que buscaban generar una cultura memorial y de resistencia, llevando a cabo acciones judiciales, sociales y culturales con el fin de esclarecer y visibilizar los delitos cometidos, al igual que el establecimiento de marcas y huellas físicas en el territorio, tales como memoriales y la recuperación de espacios en los que acontecieron actos de violencia. Tal es el caso de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo (ambas creadas en 1977), quienes trabajaron (y siguen trabajando) en la búsqueda de sus hijos y nietos desaparecidos. A la par que otras organizaciones como la Liga Argentina por los Derechos Humanos (1937), el Servicio Paz y Justicia (1974), la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (1975), el Movimiento Ecueménico por los Derechos Humanos (1976), el Centro de Estudios Legales y Sociales (1979), las organizaciones de Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas (1976), la Fundación Memoria Histórica y Social de Argentina (1987), H.I.J.O.S, organizaciones de exiliados políticos como la Comisión Argentina de Derechos Humanos (CADHU, 1976) y el Centro Argentino de Información y Solidaridad (CAIS, 1975).

Equivalente al trabajo realizado por Steve Stern de periodización del caso chileno, el investigador argentino Emilio Crenzel propone una organización de las etapas abordando contextos políticos e institucionales desde el terrorismo de Estado hasta la construcción de memorias a través de las siguientes etapas: *La dictadura y las violaciones a los derechos humanos (1976-1983)*, *Los alcances de la Verdad y de la justicia (1983-1990)*, *El eclipse de la memoria (1990-1994)*, *La explosión de la memoria (1995-2003)*, y *La estatización de la memoria (2003-2012)*.

Durante la dictadura, los militares y sus cómplices civiles describían a los desaparecidos como subversivos y explicaban sus desapariciones por un supuesto estado de guerra en el que el país se encontraba, es decir, como estrategias de la subversión o como hechos aislados de la represión. Una declaración de Jorge Rafael Videla, realizada en 1977, es un claro ejemplo de esta postura:

La desaparición de algunas personas es una consecuencia no deseada de esta guerra. Comprendemos el dolor de aquella madre o esposa que ha perdido a su hijo o marido, del cual no podemos dar noticia, porque se pasó clandestinamente a las filas de la subversión, por haber sido presa de la cobardía y no poder mantener su actitud subversiva, porque ha desaparecido al cambiarse el nombre y salir clandestinamente del país o porque en un encuentro bélico su cuerpo al sufrir las explosiones, el fuego o los proyectiles, extremadamente mutilado, no pudo ser reconocido (Videla, 1977 en Crenzel 2008: 37).

Dicha declaración no sólo justifica las prácticas militares y miente sobre las prácticas de los opositores, sino que da cuenta del discurso que se trataba de configurar, el cual pretendía establecer la “teoría de los dos demonios”, en la que los actos de violencia de las fuerzas guerrilleras eran equivalentes a las de las fuerzas armadas, lo que según Elizabeth Jelin (2013), más bien se trató de una “escalada de violencia” porque la violencia militante desencadenó una represión mucho más sanguinaria.

A pesar del ocultamiento, las luchas de la memoria sobre la violación de los derechos humanos fueron visibles, principalmente, en dos momentos: a través de la denuncia internacional que tuvo lugar durante el Mundial de fútbol en 1978 (en Argentina) y luego de la derrota de aquel país en la guerra de las Malvinas, un año antes del fin de la dictadura (Crenzel, 2008). En ambos momentos históricos, las denuncias civiles, que habían sido acalladas por la dictadura, lograron salir del silencio gracias a un escenario de inestabilidad y desconfianza que poco a poco fue dominando al poder militar, situación que produjo la pérdida del apoyo de las clases medias.

En paralelo a los discursos de las distintas agrupaciones de derechos humanos configuraron relatos del pasado reciente que instituyeron el enfrentamiento en términos de víctimas y victimarios (no así desde el gobierno y la derecha que hablaba de subversivos y salvadores

de la nación), haciendo caso omiso de la orientación marxista de la lucha de clases predominante entre la militancia antes del golpe, en otras palabras, de víctimas inocentes. Con ello se buscaba establecer una empatía con las víctimas directas y sus familiares, búsqueda que también produjo la consideración del sufrimiento corporal, particularmente la desaparición forzada de personas, como eje medular de las narrativas. Uno de los hechos más relevantes en este sentido tuvo lugar en octubre de 1982, cuando los organismos de derechos humanos gestionan la *Marcha por la vida* –que reunió a más de 100 mil personas–, al promulgarse la idea, que sería central en las demandas ciudadanas, de enjuiciar y castigar a los culpables.

Antes de asumir el nuevo presidente Raúl Alfonsín, en septiembre de 1983, los militares promulgaron la Ley de Pacificación Nacional, conocida como *Autoamnistía*, la cual los protegía ya que impedía su enjuiciamiento y castigo. Aquella ley también ordenaba la investigación a siete jefes guerrilleros del Ejército Revolucionario del Pueblo y de los Montoneros por actos de violencia cometidos desde el año 1973. Pero meses después, como fue señalado anteriormente en el apartado sobre Chile, Alfonsín promulgó leyes que buscaban condenar a la Junta Militar y hacer una revisión crítica del pasado. Paralelamente, en los últimos meses de 1983 y los primeros de 1984, la prensa argentina se encargó de divulgar las exhumaciones de tumbas de NN luego de las constantes denuncias de los familiares de los desaparecidos (Crenzel, 2008).

En el año 1984, una de las primeras iniciativas memoriales fue la creación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), compuesta por personalidades de la sociedad civil y tres diputados de la nación. Ésta, considerada como la primera comisión de verdad creada en el mundo, se encargó de investigar los casos de desaparición forzada y redactar luego un informe, llamado *Nunca Más*, que fue dado a conocer públicamente por el presidente Raúl Alfonsín, acto que contribuyó a legitimar los testimonios sobre la represión clandestina que hasta ese momento habían sido negados.

El informe postuló las desapariciones como una violación a los principios políticos y morales de Occidente; presentó a los desaparecidos como sujetos de derecho; condenó el uso de violencia política; delimitó, a partir de una periodización institucional, la

responsabilidad dictatorial en las desapariciones; imaginó a la democracia como garantía de que el horror no se repitiera e interpeló, en sus recomendaciones, al Estado y sus poderes proponiendo reparar a los afectados, derogar las leyes represivas, materializar la justicia, incluir la desaparición como un crimen y asegurar la transmisión de los derechos humanos (Crenzel, 2008: 127).

Aunque los organismos de derechos humanos postulan la existencia de 30 mil desaparecidos, la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación registró 7.140 casos de desaparición forzada, 2.793 sobrevivientes de los Centros Clandestinos de Detención y está procesando mil denuncias adicionales (Secretaría de Derechos Humanos de la Nación, Base CONADEP actualizada en Crenzel, 2008).

El informe “*Nunca más*” proporcionó las bases simbólicas y empíricas para el juicio posterior de la junta de generales en 1985. Con sus audiencias públicas, y la cobertura extensiva en la prensa, el juicio se tornó en un factor central para reestablecer el estado de derecho en Argentina” (Huysen, 2004: 5). Este juicio buscaba resolver los casos investigados por la CONADEP, por medio de la estrategia de las “víctimas inocentes”, que fueron descritas en un párrafo anterior. Cabe señalar que esta estrategia ha sido interpelada en los últimos años, ya que uno de los triunfos de las organizaciones en políticas de derechos humanos reivindica la historia y la dimensión política de la insurgencia de izquierda que la dictadura trató de suprimir.

En 1986, el congreso aprobó la ley del Punto final, la que determinaba un tiempo de 60 días para condenar, sino se extinguirían las causas de aquellos no habían sido citados a declarar. A partir de esto, un sector del Ejército se sublevó como rechazo a los juicios, logrando así la aprobación de la ley de Obediencia Debida en 1987. En 1989, el entonces presidente Carlos Menem (1989-1999), gobierno que se caracterizó por las ideas de reconciliación y pacificación, dictó decretos que indultaban a militares y guerrilleros procesados. En 1990, tras un levantamiento militar promulgó leyes que beneficiaron a los miembros de la Junta presos, a otros responsables de violaciones a los derechos humanos y al jefe de la organización guerrillera “Montoneros”, indultos que repusieron la “teoría de los dos demonios”.

El impacto de los indultos dio paso a lo que Crenzel denominó *El eclipse de la memoria*, provocando un repliegue de las luchas por los derechos humanos, período en que se expandió al nuevo modelo de privatización y apertura económica. En 1991 se dicta la ley que inició la entrega de reparaciones a los detenidos a disposición del Poder Ejecutivo y además un beneficio a las personas ausentes por desaparición forzada y a las fallecidas por el accionar de las Fuerzas Armadas²².

El debate público de las violaciones a los derechos humanos volvió a ser noticia en 1995, luego de las declaraciones del capitán Adolfo Scilingo, quien admitió, en prensa y televisión, su participación en operativos en los que se arrojaron desaparecidos con vida al mar. Esta situación suscitó varias confesiones de otros oficiales y suboficiales sobre lo que habían hecho o visto durante la dictadura. Garretón, González y Lauzán se refieren a esta situación a partir de un discurso pronunciado por el General Martín Balza, ese mismo año, quien “puso énfasis en la necesidad de iniciar un diálogo sobre el pasado reciente y la violencia, asumiendo cada quien su cuota de responsabilidad en los hechos. El general reconoció y reprochó que las Fuerzas Armadas, particularmente el Ejército, abandonaran la legitimidad constitucional en 1976” (Garretón, González, Lauzán, 2011: 5).

Consecuencia de lo anterior los derechos humanos adquieren una renovada visibilidad en la agenda pública –poderes políticos y medios de comunicación– y se inicia un ciclo distinto en la relación con el pasado, sin énfasis en lo punitivo. En este contexto, en el año 1995, surge una nueva organización, la que, más que refutar la idea de las dos fuerzas opuestas, impulsa un proceso de rescate de la militancia política y el trabajo de resistencia de las víctimas: me refiero al surgimiento de H.I.J.O.S.²³, un nuevo colectivo al interior del movimiento de derechos humanos que se sumó al debate sobre la memoria. La acción de H.I.J.O.S. introdujo nuevas perspectivas sobre el pasado y sus protagonistas, específicamente, a través del cuestionamiento de la categoría de víctima inocente y el pronunciamiento de algunas críticas hacia la sociedad por su olvido y silencio. Esta

²² Reparaciones económicas para sus familiares de hasta 220.000 dólares.

²³ Hijos contra la impunidad, por la justicia, contra el olvido y el silencio.

situación instaló nuevas prácticas, artísticas y políticas de representación y visibilización, como fue el caso de los escraches²⁴.

Se inicia el proceso de creación de lugares de memoria como archivos, parques, marcas urbanas materializadas en memoriales, placas y baldosas, y museos (como el caso del MM, que es creado a través de la Ordenanza de 1998), lo cual movilizó el debate sobre cómo representar la memoria traumática. Y se gestiona la transmisión del pasado por medio de la renovación del contenido de los libros escolares, incluyendo la palabra Golpe de Estado, a los desaparecidos y la implantación de un modelo económico neoliberal. Paralelamente a esto, surgieron memorias militantes, bajo la forma de libros biográficos o autobiográficos que buscaron confrontar la perspectiva del *Nunca Más*.

Durante el gobierno de Néstor Kirchner (2003-2007), se impulsaron una serie de iniciativas que modificaron el escenario de luchas por el sentido del pasado de violencia política al anularse leyes como el Punto Final y la Obediencia Debida. De esta manera, se retomaron los juicios y se procesaron a cientos de responsables, y además, se volvió a reeditar el informe *Nunca Más*, lo cual motivó nuevas lecturas oficiales del pasado de violencia. Por otra parte, se promulgaron políticas de educación, investigación, documentación, difusión y creación de instituciones, redes y espacios para fortalecer la memoria colectiva y el diálogo entre generaciones, como el Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos en el año 2004 y el Parque de la Memoria-Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado.

El Presidente Néstor Kirchner pronunció un discurso en el que a nombre del Estado pidió perdón por el silenciamiento respecto de las violaciones de los derechos humanos durante los veinte años de democracia que llevaba el país, en ocasión de la entrega del inmueble de la ex Escuela Superior de Mecánica de la Armada a la Ciudad de Buenos Aires y a organizaciones de derechos humanos para la creación de un museo de memoria (Garretón, González, Lauzán, 2011: 5).

²⁴ “Escrachar” es poner en evidencia, revelar en público, hacer aparecer la cara de una persona que pretende pasar desapercibida, definición que puede ser revisada en http://www.hijos-capital.org.ar/index.php?option=com_content&view=section&layout=blog&id=7&Itemid=407

La actual presidenta Cristina Fernández, aunque no con la misma fuerza, continuó la línea de políticas memoriales que había configurado Néstor Kirchner. Recientemente, en mayo de este año 2015 inauguró la intervención museográfica que realizó el gobierno en el casino de oficiales de la ex ESMA, del cual haré referencia más adelante.

Considero que tanto en Chile como en Argentina, las especificidades sociales, políticas y culturales han diferenciado los debates y las acciones que se han llevado a cabo para fortalecer una cultura de la memoria. Sin embargo, es posible afirmar que ambos procesos comparten la búsqueda de significados sobre el pasado reciente y traumático a través de la generación de políticas de memorialización, las cuales han emergido a partir de las presiones sociales y voluntades políticas, que procuran –o creen procurar– la creación de narrativas inclusivas en el escenario transgeneracional. De todas ellas, en las que me interesa profundizar son las políticas encargadas de la producción de espacios y dispositivos que “representan” la memoria traumática, y es por eso que creo pertinente, antes de analizar algunas estrategias de memorialización, hacer una pequeña reflexión en torno a la *representación* en este contexto memorial.

3. Representar la memoria traumática: el arte de la memoria

Como señalé anteriormente, considero que la producción de estrategias discursivas y materiales sobre el pasado implica necesariamente enfrentar el problema de la representación. Por este motivo, el presente apartado tiene como objetivo enmarcar este concepto y desarrollar sus alcances, siempre en relación a la memoria traumática y al arte que de ella se desprende, considerando que los múltiples debates que permanentemente emergen sobre la representación en diversas disciplinas y campos de conocimiento exceden los propósitos de este trabajo. Dicho esto, me parece pertinente iniciar esta problemática señalando que la representación es entendida en esta investigación en función de lo desarrollado por Ticio Escobar (2009) en su ensayo breve “El arte fuera de sí”, el cual forma parte de *La mínima distancia*. En dicho texto Escobar señala lo siguiente:

El concepto de representación es engorroso porque promete presentar una idea o un objeto irremediamente ausente [...] La representación ocurre a través de dos movimientos simultáneos. Mediante el primero, la forma deviene símbolo y principio de delegación: da un paso al costado y representa, encarna un objeto que está en otro lado, lo emplaza a presentarse investido de imagen. Mediante el segundo, la forma actúa de sí misma, se representa en su artificio teatral, delata el principio de su propia actuación: la misma operación de representación deviene parte de la representación (2009: 16).

En otras palabras, una forma/imagen hace presente algo/alguien ausente al mismo tiempo que esa forma/imagen/presencia/apariencia termina por suplantar la ausencia mostrándose a sí misma y diciendo más sobre el objeto/sujeto ausente. Por lo tanto, ¿cómo representar la memoria, el trauma, el horror, los desaparecidos, la resistencia y restaurar el sentido abatido por una dictadura? Es importante tener presente que este debate está inconcluso y es altamente complejo. No sólo porque en él dialogan y tropiezan diversos agentes políticos, sociales, culturales, económicos, estéticos y académicos –incluidas las víctimas directas e indirectas–, sino porque además se cruzan múltiples y cambiantes propósitos, saberes, afectos y gustos que impiden establecer un consenso en cuanto a cómo organizar, tratar y diseñar el conjunto de variables que configuran la memoria. Y esto, a mi parecer, se intensifica todavía más cuando se trata de una memoria que se mueve entre el recuerdo y el olvido, entre la latencia y la muerte, entre la revelación y el ocultamiento, entre la sustracción y la restitución, todo ello después de que una dictadura produjera una “escena sin representación” debido al quiebre y la suspensión de la representacionalidad (Richard, 2007).

¿Cómo no “espectacularizar” una experiencia semejante? ¿Qué podemos hacer para que la memoria no quede reducida a un relato histórico? ¿Existe una estética y una ética más “apropiada” para representar el horror? Como señala George Didi-Huberman, pueden “distinguirse dos regímenes diferentes y rigurosamente simétricos. Uno procede del esteticismo, que tiende a ignorar en la historia sus singularidades concretas. El otro procede de un historicismo, que tiende a ignorar las especificidades formales de la imagen.” (Didi-Huberman en Giunta, 2015: 26). Independientemente de la opción (en lo personal creo posible y además provechosa una producción combinada), es necesario distinguir el

“trabajo” con la forma/imagen de la memoria de todo aquello más visible, superficial y pasajero: moda, publicidad, medios de comunicación. Nelly Richard señala al respecto:

Bien sabemos que uno de los rasgos predominantes de nuestras sociedades llamadas *sociedades de la imagen, sociedades del espectáculo* o de las *tecnologías de la comunicación* consiste en que ellas juegan con los retoques de una estetización de lo real que nace de la *superabundancia de imágenes*” (Richard, 2007: 85).

En un contexto de sobreexposición informativa y comunicativa se dibujan y determinan intermitentes performatividades. Ahora, afirma Gruner, “si todo es *comunicable*, si todo es representable [...] entonces no hay desgarramientos, no hay faltas ni agujeros en lo real que puedan ser interrogables o criticables, y todo se vuelve confortablemente soportable en la *democracia* de la imagen electrónica” (Gruner en Richard, 2007: 86). Por lo tanto, la necesidad de establecer una distinción en la construcción de “representaciones de la memoria” está acompañada a su vez de la urgencia de interrumpir la velocidad de lo mediático y, retomando las ideas de Nelly Richard (2007), de re-articular políticamente y estéticamente la mirada: las imágenes deben ser vistas y examinadas por la conciencia crítica, rompiendo con la pasividad, con la indiferencia y con la costumbre.

En este debate por la representación de la memoria el arte, bajo mi consideración, es determinante. Los artistas involucrados en este proyecto problematizan y desarrollan obras, imágenes, espacios y dispositivos que buscan pertenecer a los imaginarios memoriales – políticos y estéticos–, que abordan y desbordan la institucionalidad. Tanto en Chile como en Argentina el espectro de lo que se podría llamar “arte de la memoria” es amplio y diverso. En él cabe la producción en el exilio, la producción en dictadura y la producción post dictadura (Preda, 2013), las cuales, la mayoría de las veces, se ocupan del problema de los derechos humanos, de los desaparecidos, de la violencia y del cuerpo, entre otros, a través de un proceso de poéticas del residuo (que dejó la dictadura) que permite generar nuevas narrativas y nuevas experiencias en medio de una crisis de la representación “en sus

dimensiones tanto de duplicación/reproducción (en el arte) como de delegación/sustitución (en la política)” (Richard, 2007: 75)²⁵.

Estas “nuevas representaciones” tienen lugar en diferentes espacios, públicos y privados, y responden a diferentes exigencias sociales. Existen diferentes lecturas de aquel repertorio, como por ejemplo la de Ticio Escobar, quien considera que en el cono sur hay una complicidad entre la política y el mercado, por lo que se producen obras y representaciones carentes de tensión y riesgo, y que se ajustan a “la rentabilidad de los modelos del pacto social: pactos de consenso, del lugar común de la reconciliación democrática. Relatos neutrales, rebajados de intensidad. La superficie y las impresiones pasajeras” (Escobar en Richard). Puede ser, puede no ser. Creo que para ese tipo de aseveraciones es necesario analizar cada caso.

Nelly Richard (2007), a su vez, propone, en el contexto chileno, que una fracción de la sociedad –la izquierda tradicional– demanda a los artistas la creación de obras que tengan una museografía documental y testimonial de la censura y la represión, obligando a reflejar la violencia y la referencialidad. En sus propias palabras: rehuendo al “juego y la torsión con los signos que las obras [de la Escena de Avanzada²⁶] habían ideado no sólo como recurso de sobrevivencia contra la censura y la represión del autoritarismo militar, sino, además y más complejamente, como una táctica de resistencia crítica que se oponía a toda hegemonía del significado” (Richard, 2007: 25). Por su parte, con respecto al contexto argentino, Andrea Giunta señala que:

Se trata de imágenes que migran entre tiempos y entre soportes, que saltan de la crónica y el álbum familiar a espacios que se vinculan al campo del arte y cuyo estatuto no es necesaria o estrictamente artístico. Son imágenes que no se desvinculan de las agendas políticas de los organismos de derechos humanos que reclaman justicia, pero que al mismo tiempo operan en ámbitos que suman el poder simbólico que les

²⁵ Para conocer algunos de los artistas que desarrollan “representaciones de la memoria” revisar, para el caso chileno: Caterina Preda (2013) “Arte de memorialización 40 años después del Golpe de Estado”. Para el caso argentino: Andrea Giunta (2014) “Arte, memoria y derechos humanos en Argentina”.

²⁶ Término bajo el cual Nelly Richard agrupó la producción de algunos artistas quienes durante la dictadura chilena se manifestaron en contra de la institucionalidad impuesta.

concede el espacio de las instituciones artísticas [...] desde un arte producido desde las sombras, en una situación casi clandestina, marcado por la censura y la autocensura, a otro en el que el Estado brinda edificios y recursos para desarrollar actividades culturales estrechamente ligadas a la memoria (Giunta, 2015: 25).

Lo que aquí se produce, bajo mi perspectiva, es una necesidad mutua. El Estado y la sociedad necesitan la producción artística memorial tanto como los artistas necesitan de estos circuitos políticos/artísticos y a su vez de los espacios museísticos, como los museos de memoria. Esto para darle a sus obras un contexto más idóneo y poderoso. Giunta lo sintetiza de este modo:

Desde el aislamiento del taller al espacio estelar del museo; desde la prohibición y el peligro de nombrar lo que sucedía en el país, hasta la apertura de exposiciones y de museos que vuelven imperativo el diálogo entre el pasado y el presente. El programa de un Estado comprometido con el recuerdo activo del pasado. Y también con la administración del recuerdo (Giunta, 2015: 25).

No es mi intención hacer una revisión exhaustiva de este campo de producción artística, sino más bien poner en escena este circuito que “cuestiona el avance de la consolidación democrática y critica problemas que todavía siguen existiendo como el tema de los desaparecidos [utilizando] recursos simbólicos para indagar los residuos del periodo dictatorial” (Preda, 2013)²⁷, porque considero que permite entender (o aproximarse a) el porqué de ciertas decisiones curatoriales en los museos de memoria que analizo en el siguiente capítulo: aquellos artistas, aquellas obras. O al revés, el por qué estos artistas buscan estos museos: León Ferrari que dona sus obras al MM y Gonzalo Díaz que gestiona su exhibición en el MMDH.

C. Políticas de memoria: estrategias de memorialización

“La memorialización es el conjunto de prácticas realizadas con el fin de preservar las memorias de algo o alguien. Es uno de los mecanismos de la justicia transicional, y puede

²⁷ Declaración que se enmarca en el contexto específico chileno, pero que considero es también aplicable al caso argentino.

tomar múltiples formas, tales como conmemoraciones, monumentos, ceremonias y otros” (Mora, 2012: 64), es decir, una producción cultural amplia. Para esta investigación, de las numerosas prácticas existentes, me interesa problematizar aquellas que se enmarcan dentro de las políticas de memoria, las cuales, a partir de las recomendaciones de los Informes de Verdad, son relativas a la configuración de *espacios de memoria*, es decir, cimientan los elementos físicos que ponen en escena al pasado²⁸.

Las estrategias de memorialización de espacios de memoria suponen para esta investigación el levantamiento de memoriales, museos y otras marcas territoriales, tales como la habilitación y significación de lugares de memoria como paisajes y edificaciones donde acontecieron hechos de violencia, es decir, espacios escenificados y musealizados que representan el conflicto en Chile y en Argentina producido por las dictaduras. Los variados procesos y dispositivos de representación de la memoria han sido movilizados por diferentes grupos sociales, quienes desde la esfera de lo institucional y la ciudadanía, actúan en respuesta a sus experiencias y prácticas socioculturales, así como a sus perspectivas y proyecciones y a sus usos e intereses políticos sobre las narrativas memoriales. Por esta razón, existe hoy una gran diversidad de aparatos de memorialización, presencia que se desarrolla e incrementa día a día.

Estos discursos memoriales, que dialogan con (y en) el espacio y con las cosas relacionadas a ese lugar o a la experiencia vivida ahí, se materializan en soportes, formas y texturas particulares que articulan experiencias estéticas y políticas a través de acciones performativas de la memoria y acciones de conmemoración. En otras palabras, producen la idea de hacer memoria juntos: “memoria o recuerdo que se hace de alguien o algo, especialmente si se celebra con un acto o ceremonia” (Real Academia Española). Se trata,

²⁸ Un referente tipológico ha sido el desarrollado en la investigación del Centro de Derechos Humanos de la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile, denominado *Políticas Públicas de Verdad y Memoria en 7 países de América Latina*, el cual cataloga las políticas memoriales en: Creación de instituciones y redes, educación, investigación y difusión, Gestión de documentos y archivos, Reconocimientos públicos, Fechas significativas, Espacios para la memoria, y Reubicación o renombramiento de espacios.

por lo tanto, de un ritual visible que enfrenta en un contexto determinado lo oculto de la dictadura a través de una ceremonia colectiva expandida en el espacio público.

La construcción y recuperación de sitios ligados a la memoria continúa expandiéndose, cambiando el paisaje y proponiendo prácticas, rituales y nuevas lecturas en las que una serie de proyectos museológicos y otros de carácter urbano-artísticos comienzan a formar parte del nuevo proceso de reconstrucción y recuperación del pasado. Es importante tener en consideración que tanto los museos como los sitios de conciencia²⁹ (o lugares de memoria) tienen un rol cívico, pedagógico y cultural, a través del cual pretenden cruzar discursos generacionales y formar parte de un proyecto de mayor envergadura, cuyo objetivo es generar una cultura memorial que incorpore además actividades académicas, en las que se intenta potenciar la construcción de archivos, bibliotecas y publicaciones (Stern, 2013). ¿Se ha logrado producir un ejercicio, una práctica memorial? ¿Logran estos lugares mantener un diálogo entre generaciones?

1. Lugares de memoria

Por *lugares de memoria* me refiero a un conjunto amplio y diverso de marcas y registros en los cuales la memoria se establece o se “deposita”, a través de un referente delimitado en el tiempo y en el espacio. Corresponde, específicamente, a objetos y lugares que están asociados a acontecimientos significativos del pasado, en los cuales se articulan dimensiones materiales, simbólicas y funcionales de la memoria³⁰. Los aparatos de memorialización se ubican en lugares paradigmáticos: no sólo son públicos, sino más bien fueron testigos de sucesos traumáticos.

²⁹ Entendiendo los *sitios de conciencia* en base a lo desarrollado en la página web de la Coalición Internacional de Sitios de Conciencia, que los determina como sitios históricos “que tiene un poder único para inspirar la conciencia y la acción de la sociedad ya sea mediante la representación de un acontecimiento positivo o negativo, o a través de la preservación de un recurso cultural o natural” (Coalición Internacional de Sitios de Conciencia, web).

³⁰ Creo importante señalar que aunque el concepto “lugares de memoria” que propongo se alimenta de diversas interpretaciones, también deriva del escrito *Les Lieux de Mémoire* que el historiador francés Pierre Nora dirigió, sobre los lugares y objetos que encarnan la memoria nacional de los franceses.

Estos lugares se configuran como el resultado de hechos y procesos que le entregan a un espacio físico una carga simbólica capaz de reafirmar sentidos: “cuando en un sitio acontecen eventos importantes, lo que antes era un mero espacio físico o geográfico se transforma en un lugar con significados particulares, cargado de sentidos y sentimientos para los sujetos que lo vivieron” (Jelin y Langland, 2003: 3). La marca espacial se activa en la reconfiguración de un espacio que en el pasado fue utilizado para la práctica de tortura y muerte, en silencio, y que luego deviene un lugar de encuentro, de conmemoración, de apreciación estética y ritual: un lugar colectivo. Y es que aunque los lugares tienen su historia, es el uso y el lugar de enunciación del agente social el que está implicado, lo que marca y define su función social y política como vehículo de memoria. Es decir, visibilizar lo antes oculto, transmitir, enseñar, provocar, compartir, problematizar, crear conciencia histórica.

La constitución de lugares de memoria incluye espacios en donde la sociedad sitúa sus recuerdos y otros elementos simbólicos del patrimonio memorial por voluntad propia, es decir, la existencia de estos lugares indica una intención de memoria que se materializa en “lugares que son significativos para una colectividad, con valor simbólico y político que se expresa en rituales de conmemoración” (Jelin y Langland, 2003: 3). Es importante pensar, por un lado, en los sentidos que se le dan a los espacios y, por otro, en los procesos sociales y políticos a través de los cuales los actores sociales inscriben esos sentidos. Con respecto a esto, la investigadora Estela Schindel afirma que dichos procesos de memorialización implican un impulso activo y una voluntad de incidencia política en el ámbito de acción, que tiene efectos impredecibles que permiten crear las condiciones para la historia futura (Schindel, 2009). Por lo tanto, es posible pensar que estos lugares imprimen la idea de un patrimonio común, ya que valorizan y abren al público los lugares en los cuales el pasado reciente de violencia política dejó sus huellas para que cada quien pueda construir su historia.

Las formas de trabajo que cada espacio de memoria propone cambian según quiénes están detrás del proyecto específico. Es necesario considerar, en este sentido, que las interpretaciones del pasado mutan dependiendo tanto de los actores que participaron en la

creación de lugares de memoria y actos conmemorativos como del momento histórico que se analice. Aunque en principio pueden compartir los mismos sentidos y significados de la colectividad afectada, luego pueden no estar de acuerdo o inclusive instalarse en una perspectiva de oposición³¹.

Ahora bien, ¿quién está detrás de estas iniciativas en el contexto que interesa a esta investigación? El lugar de enunciación y el contenido del mensaje y su intencionalidad política y narrativa es un asunto fundamental y dependerá del grupo social que está tras el dispositivo que se despliegue, lo que determinará el carácter y los efectos del punto de vista para la organización de la trama: la representación en estos lugares está siempre mediada, ya sea por el Estado o por grupos de la ciudadanía. A diferencia de lo sucedido en Alemania a partir de la revisión del Holocausto, donde el Estado y los organismos públicos fueron quienes ofrecieron una mayor preocupación y cobertura de estos temas, en América Latina han sido los propios protagonistas de aquella historia –sobre todo las víctimas que sobrevivieron y los familiares de desaparecidos y ejecutados políticos– quienes han gestionado y en muchos casos financiado por cuenta propia la gran mayoría de las actividades y el rescate de espacios ligados a la memoria (Brodsky, 2012). Cuando la decisión viene desde el Estado, puede considerarse que éste asume una cierta responsabilidad por lo ocurrido, es decir, una acción que admite culpas e inicia un proceso de duelo colectivo, ya sea como consecuencia de presiones provenientes de la sociedad o por el convencimiento político de un deber ineludible. Cuando la disposición es ciudadana, el rol ya no obedece a los poderes fácticos: las personas involucradas gestionan la apropiación del espacio público, del dispositivo y su mensaje. Lo utilizan, de esta manera, para contar parte de su historia personal, volviéndola común, actual y transferible.

³¹ Esta problemática la relaciono incluso a la continuidad de la condición de “víctima”, la cual también depende del momento y del contexto. El que pudo ayer ser víctima de la dictadura, puede hoy ser victimario en democracia. Esta idea fue elaborada por el investigador Carlos Pérez Soto (citado en torno a la implantación de un modelo económico neoliberal), quien realiza a su vez una extensa crítica hacia los que se aprovechan de este sistema capitalista, habiendo luchado contra ella en el pasado.

Parto de la base de que tanto en Chile como en Argentina las decisiones políticas relativas a las estrategias de memorialización responden a necesidades y presiones ciudadanas. Sin embargo, también asumo la existencia de voluntades políticas que permiten legitimar esas demandas por parte del Estado. Este punto es clave, ya que en definitiva los espacios de memoria que analizo en esta tesis comparten ese rasgo: son leyes memoriales. Por último, creo necesario señalar que aquellas estrategias también consideran experiencias anteriores que funcionan como referentes, como el caso de Alemania y su producción teórica y material de aparatos y dispositivos que buscaban –y buscan– generar memorias sobre el Holocausto.

¿Cuáles han sido los casos emblemáticos en los países que interesan a esta investigación que han grabado en su territorio, a través de lugares de memoria, su pasado dictatorial reciente? La tendencia en ambos ha sido crear y significar lugares de memoria en espacios públicos, levantando monumentos, memoriales y museos de memoria que comparten un carácter mixto, en el cual se combinan acciones tanto gubernamentales como sociales por medio de la negociación sobre el qué, el cómo y el para qué de la memoria. Asumiendo que los párrafos que siguen son insuficientes para dar cuenta de la multiplicidad de relatos relacionados a estos hechos, me arriesgo a instalar aquí un conjunto de datos fragmentarios que dan cuenta de algunas historias.

En Chile, en cuanto a la recuperación de lugares que fueron utilizados como centros de detención, tortura y desaparición, los casos más importantes, a mi parecer, son el Parque por la Paz Villa Grimaldi, la Casa de José Domingo Cañas 1367, Nido 20 y Londres 38, proyectos que pueden ser revisados en distintas investigaciones, como “De los ex centros de detención a lugares de memoria del terrorismo de Estado” de Loreto F. López (2009). Dentro de estos cuatro sitios, quisiera enfocarme en el primero, debido al paradigma que su enfoque representa en el contexto memorial: me refiero, por un lado, a la recuperación de un espacio que funcionó como uno de los centros de tortura más importantes, el “Cuartel Terranova”, y por otro, al importante archivo que ha creado e incrementado desde su nacimiento.

En la recuperación del Parque por La Paz Villa Grimaldi, en el año 1994, participaron movimientos de la sociedad civil y del gobierno de turno: la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos de las comunas de Peñalolén y La Reina, el Ministerio de Bienes Nacionales y el Ministerio de Vivienda y Urbanismo. Desde el año 2010 posee un equipo dedicado a trabajar en el museo de sitio, el cual cuenta con un archivo audiovisual testimonial de sobrevivientes abierto a consulta, un programa de visitas guiadas, material educativo orientado a un trabajo en colaboración con establecimientos educacionales, un sistema de audioguía bilingüe, videos informativos, dípticos explicativos, estudios de público, instalación de señalética e instalación de un módulo museográfico interactivo que forma parte del centro de interpretación³². El Parque por la Paz pertenece a la Coalición Internacional de Sitios de Memoria y forma parte de la Ruta de la Memoria, proyecto que se enmarca dentro del plan del Ministerio de Bienes Nacionales cuyo objetivo es “socializar espacios de alto valor social, natural, paisajístico y/o histórico culturales, desarrollando en ellos recorridos transitables en vehículo, a pie, bicicleta y cabalgata. Valorizando, conservando el paisaje y las tradiciones culturales, a través del turismo sostenible” (¿Qué hacemos?, web Rutas patrimoniales)³³.

³² Para mayor información <http://villagrimaldi.cl/museo/>

³³ Considerada como una política de difusión, en la cual trabajé como fotógrafa y diseñadora industrial. <http://rutas.bienes.cl/?p=1191>



Monumento Rieles, Parque por la Paz Villa Grimaldi

Otra estrategia utilizada como creación de lugares de memoria ha sido la identificación de sitios de fusilamiento y entierro de restos de detenidos desaparecidos y ejecutados políticos, tales como Pisagua y los Hornos de Lonquén³⁴. Este último fue declarado Monumento Nacional, al igual que el Estadio Nacional, utilizado como centro de detención y tortura, y el Patio 29 del Cementerio General, considerado hoy un sitio emblemático de memoria, reflexión y recogimiento ya que durante la dictadura fueron sepultados como NN los restos de algunos detenidos desaparecidos y ejecutados políticos, con el fin de ocultar sus cuerpos e identidad. Tanto el Estadio como el Cementerio, al igual que el Parque por La Paz Villa Grimaldi, forman parte de la Ruta de la Memoria del Ministerio de Bienes Nacionales.

³⁴ El caso de Pisagua, además de haber sido sitio de fusilamiento y entierro –donde se encontraron 19 cuerpos de prisioneros–, fue un campo de concentración por el que pasaron cerca de 2.500 personas. El caso de Lonquén trata sobre hallazgo de quince cadáveres de detenidos desaparecidos en los hornos de cal de esta localidad. Este acontecimiento es clave para la producción de *Lonquén 2012* del artista Gonzalo Díaz, la obra/exposición que es analizada en el último capítulo de esta investigación.



Patio 29 del Cementerio General

En Argentina, los sitios de memoria han adquirido una centralidad inusitada como “arquitecturas del recuerdo”. Esta condición ha permitido que se plasmen allí, en cada edificación, las luchas que los organismos de derechos humanos han llevado adelante en los últimos treinta años (Ludmila da Silva, 2010). Para la investigadora María Silvina Persino fue “en 1995 que comenzaron las iniciativas por marcar los lugares físicos de la tortura en la geografía de la ciudad al ir en busca de la recuperación de los centros clandestinos de detención” (Persino, 2008: 53). Entre otros, el caso de El Olimpo, un emblemático centro de detención que funcionó en 1978 y 1979.

Otro de los casos emblemáticos que se registra en aquel país es la recuperación de la antigua Escuela de Mecánica de la Armada, Ex ESMA, espacio que funcionó durante la última dictadura militar como centro clandestino de detención, tortura y exterminio, por el que pasaron alrededor de cinco mil detenidos, de los cuales sobrevivieron cerca de doscientos. En marzo de 2004, el Estado Nacional y la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) acuerdan que el predio donde funcionó dicho centro clandestino de detención sería el “espacio para la memoria y para la promoción y defensa de los derechos humanos” (EPMPPDH). A partir de esto, el gobierno se comprometió a concretar los trámites para la restitución del predio a la CABA, creando una comisión bipartita entre las partes para la

supervisión de la desocupación y traspaso del predio y además para determinar la delimitación física del EPMPPDH.



Ex Escuela de Mecánica de la Armada

En el texto escrito por Gonzalo Conte “¿Por qué un Museo de Derechos Humanos?: La memoria”, se aborda la problemática de crear un museo en la Ex ESMA, texto presentado en el marco del *Seminario Internacional Un Museo en Villa Grimaldi: Espacio para la Memoria y la educación en Derechos Humanos*. De él me interesa distinguir la necesidad de expandir la discusión de la memoria, es decir, que ésta no recaiga únicamente dentro del movimiento de derechos humanos.

Esta apertura a la sociedad, que los mismos organismos deben promover y que el estado deberá garantizar, es el mecanismo capaz de afirmar la mayor participación en la maduración del contenido del museo. Convertir esta decisión de construir un museo en una necesidad colectiva que trascienda al gobierno actual buscando trabajosamente el consenso en las diversas versiones que están instaladas. También se trata de conformar herramientas eficaces que acompañen estos caminos contribuyendo al acercamiento de las “memorias irreconciliables”, buscando el impacto en los sectores más diversos de la sociedad y en sus propias memorias, sirviendo para transmitir lo ocurrido en la Argentina (Conte, 2005: 3).

En el mismo terreno “funcionan un conjunto de instituciones que tienen como objetivos básicos preservar la memoria, promover y defender los derechos humanos y testimoniar los delitos de lesa humanidad cometidos durante el terrorismo de Estado” (web Espacio Memoria y Derechos Humanos), como por ejemplo el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, que desde el año 2008 ha sido un espacio de difusión y promoción de la cultura y los derechos humanos.

Otro caso importante de recuperación de espacios para ser convertidos en un lugar de memoria tuvo lugar en el año 2007 en la ciudad de Córdoba, cuando el Estado entregó a los organismos de derechos humanos el predio La Perla, el principal centro clandestino de detención del interior del país. Más tarde, en el año 2009, se aprobó la ley de instalación de baldosas identificatorias en ex centros clandestinos de detención y en los espacios simbólicos de la represión ocurrida entre los años 1976 y 1983.

Actualmente, en la ciudad de Buenos Aires existe el Parque de la Memoria (referente importante del Museo de la Memoria de Rosario, entidad abordada en el siguiente capítulo), el cual fue creado a partir de una iniciativa aprobada en 1998 que permitió la implementación del parque y la construcción del Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, frente al Río de la Plata (lugar en el que hicieron desaparecer los cuerpos de miles de desaparecidos y ejecutados políticos). Garretón, González y Lauzán lo describen de esta manera:

Proyecto presentado por organizaciones de derechos humanos para crear un espacio para el recuerdo de los asesinados y desaparecidos por el terrorismo de Estado en la década de los `70 e inicios de los `80. El proyecto se compone de un paseo público en la franja costera del Río de la Plata, un grupo poliescultural y un monumento. El Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado fue inaugurado el día 7 de Noviembre de 2007, por el Presidente Kirchner. Posee los nombres de asesinados y desaparecidos consignados en el informe final de la Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas (CONADEP), y espacio para integrar los nombres de otras personas que hayan compartido tal condición, los cuales serán evaluados por la Comisión más arriba mencionada, quien determinará su inclusión en el Monumento (Garretón, González, Lauzán, 2011: 28).



Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, Parque de la Memoria

Tanto el Parque de la Memoria como el Parque por La Paz Villa Grimaldi son espacios de memoria que, además de ser símbolos de la defensa y lucha por el respeto de los derechos humanos y de ser lugares de conmemoración, aprendizaje y recogimiento espiritual, albergan en su interior un conjunto de obras escultóricas diseñadas por artistas: se trata de monumentos o memoriales que se acomodan a la geografía y su naturaleza simbólica, que “se asientan en un lugar concreto y hablan con la lengua simbólica acerca del significado o uso del lugar” (Krauss en Maestripieri, 2010: 35). Las obras de arte en estos espacios buscan articular información sobre la represión política y sentimientos capaces de producir una experiencia nueva, que sea en sí misma, una experiencia para recordar.

2. Memoriales

Los monumentos –del latín *monumentum*, que significa “recuerdo”–, son creaciones visuales, materiales y artísticas que tienen la intención de hacer presente, de recordar, de celebrar o de homenajear un hecho o un personaje merecedor de ser inmortalizado, a través de una experiencia colectiva que tiene lugar en el espacio público. Son un medio de representación y comunicación de un determinado discurso e identificación que funciona como estrategia propagandística, elaborado habitualmente desde el Estado o desde una

autoridad gobernante que se enorgullece de su historia y que pretende hacerla visible y sostenible en el tiempo (Hite, 2013; Jelin y Langland, 2003).

Los memoriales, bajo mi perspectiva, rompen con la lógica de los monumentos, ya que responden a la necesidad de representar no sólo un pasado noble e ideal sino también uno condenable y reprochable, así como también de darle visibilidad a la violencia injustificada, al conflicto, al genocidio, el terrorismo, es decir, representar algún tipo de sufrimiento o injusticia –o resistencia a ella–. También son producto de la necesidad de recordar y evocar una ausencia humana y corporal, enmarcada muchas veces dentro un contexto de violación a los derechos humanos, o bien, de desaparición de personas. En relación a esto, Pilar Calveiro indica lo siguiente:

Tiene sentido construir un monumento o un parque de la memoria con la idea de mantener la presencia de este drama, para permitir su reelaboración, su comprensión. [...] El monumento, como todos los actos de memoria tiene la posibilidad de cerrar para volver a abrir incesantemente la mirada sobre el drama de la desaparición. En ese sentido tiene un valor de reparación que es saludable (Calveiro, 2006: 104).

Se diferencian también a través de su performatividad que implica una articulación de proyecto a mayor escala junto al desarrollo de prácticas en el presente, con una comunidad que se ve afectada por estas prácticas, para seguir dándole forma presente al pasado.

Los memoriales establecen una relación con un sujeto particular, considerado muchas veces como víctima directa, ya que estas representaciones reconocen y manifiestan su experiencia traumática o su lucha de resistencia (por ejemplo, torturados, silenciados, censurados y detenidos desaparecidos). De esta manera, visibilizan y testimonian aquella lucha y actúan además como un medio de reparación simbólica de esa experiencia, reparación entendida, como sugiere Katherine Hite, como el efecto de las características curativas que elaboran en el trabajo del trauma y el miedo social, las que se confrontan a contextos políticos que deshumanizan la violencia e instalan el duelo y la pena como asuntos privados, íntimos, que es preferible ocultar o borrar (Hite, 2013). Dicho de otro modo, una socialización del dolor, del duelo y de la esperanza.

En este contexto de memorialización, el énfasis en el factor humano se materializa de diversas formas, además del testimonio. Por ejemplo, a través de la enunciación de la identidad de las víctimas directas por sobre los relatos ideológicos nacionalistas, lo que permite mostrar al visitante quiénes fueron los que sufrieron, cuáles eran su orígenes sociales, el contexto de sus familias, qué pensaban, con qué armas luchaban³⁵. Hoy, el acento en el universo de los afectados también ha repercutido en la integración de las luchas transgresoras y de resistencia en el discurso, lo que ha permitido asumir, en varias ocasiones, las militancias de las víctimas directas, muchas de las que en un principio habían sido omitidas por miedo a la justificación de su sufrimiento y muerte, o bien, como un medio para buscar empatía en la sociedad.

La investigadora Sandra Lorenzano señala sobre este asunto que “mencionar a todos por su nombre es un gesto ético, es un modo de restituirle a los muertos su humanidad. Éste es el sentido último de las largas listas de nombres que suelen haber en los memoriales de cualquier parte del mundo” (Lorenzano, s/f: 235). Otra estrategia que enfatiza el factor humano, que recurre al testimonio y que sirve para promover la integración y la participación social, es involucrar relatos actuales. Los lugares cobran nuevos y complejos sentidos cuando lo que se recuerda no está construido sólo a partir de lo vivido sino también considerando las memorias posteriores a lo vivido, las “memorias de la memoria”. Esta problemática se conecta con uno de los debates más agudos referidos a este tipo de marcas en el territorio: el deber de ser memorables, es decir, que por medio de su representación metafórica se mantenga la continuidad del mensaje en el tiempo, a pesar de los cambios políticos, sociales, económicos y culturales que experimente la sociedad que lo acuña, logrando su transferencia entre generaciones, promoviendo valores democráticos y una cultura de paz en el presente y para el futuro. ¿Es eso posible? ¿Cómo evitar dejarlos caer la indiferencia? A mi parecer, estos dispositivos no tienen un futuro determinado, sino

³⁵ Un ejemplo puede encontrarse al interior del MMDH en el interactivo que está en el centro del mirador que da hacia los retratos de las víctimas. En él pueden buscarse a través de sus nombres, las fichas informativas con datos como: calificación, fecha de detención o muerte, ciudad, comuna, región, edad, ocupación, militancia y relato del momento de su detención.

que dependen de las nuevas narrativas y significados que les otorguen las actuales y las siguientes generaciones.

Tanto los monumentos como los memoriales son manifestaciones artísticas, sin embargo, estos últimos abren un amplio universo estético, material y formal que los distingue. Ya no se trata de la estética decimonónica de los monumentos sino de las posibilidades de materialización simbólica de la memoria, del trauma y la resistencia, que se enfrenta a la problemática de representar lo irrepresentable. Autores como Katherine Hite los han denominado “arte de la conmemoración”, debido a su vínculo con las políticas memoriales, los derechos humanos y las prácticas colectivas que proclaman relatos históricos no dominantes. Ahora bien, a partir de este tipo de producción artística también han surgido posiciones críticas. Una de ellas es la del artista Horst Hoheisel, quien considera que el arte conmemorativo es un arte mediocre porque no es intransigente y porque además se ha configurado como un “negocio político y cultural” creado especialmente en fechas especiales, es decir, un arte que sólo responde a los intereses políticos o humanos de pequeños grupos de poder que hablan del presente y del gusto artístico contemporáneo pero no de la historia verdadera y el sufrimiento de las víctimas. Hoheisel, creador del monumento al Río de la Plata en Buenos Aires en el Parque de la memoria, considera que “todos los intentos sumados de encontrar una metáfora artística para ello [la memoria] dibujan nada más que una sola gran metáfora: la de la imposibilidad de representar y recordar el Holocausto a través del arte” (2007: 121). A mi parecer, habría que analizar con detención y agudeza cada caso para saber si la perspectiva de Hoheisel se reproduce tal como lo sugiere.

En torno a estas iniciativas, en Chile se promulga la Política de Memoriales del Programa de Derechos Humanos del Ministerio del Interior³⁶ (recomendación del Informe Rettig),

³⁶ Que “tiene como misión contribuir al esclarecimiento de la verdad respecto de aquellos hechos constitutivos de graves violaciones a los derechos humanos ocurridas en Chile entre el 11 de septiembre de 1973 y el 10 de marzo de 1990. Al mismo tiempo, tiene la misión de avanzar en la promoción del respeto a los derechos humanos y prestar asistencia legal y social a los familiares de detenidos desaparecidos y ejecutados políticos calificados como víctimas de violación a los derechos humanos por la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación y por su sucesora, la Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación. Lo

que desde el año 1997, en conjunto con la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas y los Municipios de cada comuna, se encarga de gestionar y financiar una amplia cantidad de memoriales en conmemoración a las víctimas de violaciones de derechos humanos³⁷. Mediante un llamado a concurso de arte público, esta iniciativa ha intentado buscar e incentivar la participación de grupos interdisciplinarios de arquitectura, arte y diseño. Algunos proyectos que se han hecho, todos ellos reclamados y protegidos por grupos de afectados cercanos a quienes conmemoran, son los siguientes: el *Memorial del Cementerio General en Santiago* –primera iniciativa que se generó en 1990 y se concretó en 1993–, el *Memorial en Homenaje a los Detenidos Desaparecidos y Ejecutados Políticos* de la ciudad de La Serena, el *Memorial de Paine* en la localidad del mismo nombre, el *Monumento Mujeres en la Memoria* en Santiago, el *Memorial Un lugar para la Memoria* en la comuna de Renca en la misma capital y el *Monumento a Salvador Allende*, que se encuentra en la Plaza de la Constitución de Santiago, junto al Palacio de Gobierno. Todos estos memoriales fueron construidos con el objetivo de visibilizar acontecimientos particulares, recordar a víctimas directas, reparar a los familiares y sobrevivientes, además de promover el encuentro colectivo y producir una experiencia meditativa, que consiga la formación de una conciencia histórica y social que impida la repetición de los hechos de violencia.

Un gran problema con el que se enfrentan los colectivos sociales que están detrás de los proyectos memoriales es, en un principio, conseguir el financiamiento para la construcción del memorial, y luego, contar con dinero para mantenerlo en el tiempo. El programa mencionado en el párrafo anterior se encarga de apoyar el levantamiento de los memoriales, y aunque en su página web señala que destina recursos para su mantenimiento y conservación, en la práctica pareciera no ser así considerando los casos como el citado *Monumento Mujeres en la Memoria*, que ha sufrido la erosión ambiental y humana. Aquí

anterior en el marco de los pilares de Verdad, Justicia y Reparación con que los gobiernos democráticos han construido la política de Derechos Humanos que impera hoy en el país y que constituye la base de una nueva convivencia social entre los chilenos” (Quiénes Somos / Misión, web Programa de Derechos Humanos).

³⁷ Según la investigadora Carolina Aguilera se catastraron en total 106 hitos de memoria inaugurados hasta el año 2006. [http://www.academia.edu/1102960/Memoriales de Derechos Humanos en Chile](http://www.academia.edu/1102960/Memoriales_de_Derechos_Humanos_en_Chile)

surge la siguiente pregunta: ¿debería el Programa de Derechos Humanos del Ministerio del Interior encargarse de este aspecto, es decir, es suficiente su participación únicamente en la construcción de memoriales? Bajo mi perspectiva, creo que un apoyo de este tipo sería una manera de mantener un compromiso con el proyecto, con las personas involucradas y con aquella historia de la que da cuenta.

Creo, como resultado de una extensa e infructuosa búsqueda, que a diferencia de Chile en Argentina no existe un registro de los diferentes memoriales que se han levantado a lo largo del país, entre otras razones, a mi juicio, porque no se creó una entidad que los gestionara y agrupara. Los textos relativos a este asunto hacen referencia constantemente al Parque de la Memoria, el cual, como fue mencionado anteriormente, está compuesto por esculturas memoriales que fueron seleccionadas por un jurado internacional compuesto por críticos e historiadores del arte, artistas y representantes de organismos de derechos humanos, a través de un concurso. En aquella ocasión, se premiaron ocho proyectos que fueron complementados con otros seis invitados “en base a su prestigio, su trayectoria y su compromiso con la defensa de los derechos humanos” (sin autor, 2010: 27). Las obras son: *Sin título* de Roberto Aizenberg, *Reconstrucción del retrato de Pablo Mínguez* de Claudia Fontes, *Carteles de la memoria* del Grupo de Arte Callejero, *30.000* de Nicolás Guagnini, *Monumento al escape* de Dennis Oppenheim, *Pensar es un hecho revolucionario* de Marie Oreinsanz, *Victoria* de William Tucker, y el aludido *Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado* del Estudio Baudizzone, Lestard, Varas, Ferrari y Becker. La falta de una entidad estatal que tramite este tipo de proyectos ¿responde acaso a una predilección por la creación de comisiones, museos, redes, programas y archivos por sobre la construcción de memoriales? ¿Es consecuencia de un interés en la continuidad de los proyectos que se ve limitada en el memorial? Porque ciertamente la sola existencia de un memorial no asegura la persistencia de la historia que representa. Aunque éste haya logrado visibilizar un hecho pasado, y ese haya sido un gran triunfo en su momento, si no hay procesos que activen y renueven su uso, la utilidad del dispositivo y la eficiencia de su poder de transmisión a las nuevas generaciones, la potencia del memorial se desvanece. ¿Cómo lograr esa continuidad?

3. Museos de memoria

La última estrategia de memorialización que me parece importante desarrollar, antes de entrar de lleno en los casos de estudio, es la que comprende a los museos de memoria. Considero que el conocimiento de algunas nociones del campo museal, abarrotado de discusiones referidas a sus distintas funciones y áreas teóricas y prácticas –recolectar, conservar, investigar, interpretar, exhibir, comunicar, expresar valores, ideologías y certidumbres culturales (Morales, 1996: 60)– que han impulsado la creación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Chile y el Museo de la Memoria en Argentina, es fundamental para entender el rol político, social y cultural que estas instituciones han pretendido desempeñar en la construcción de la memoria colectiva y de una conciencia histórica. Por lo tanto, lo que a continuación sigue busca articular las problemáticas que surgen de este tipo de museos con las estrategias de memorialización anteriormente descritas, ya que comparten una pertenencia al proyecto de generar una cultura memorial.

En este apartado, más que intentar reconstruir la historia sobre los museos, describir sus funciones, los cambios epistemológicos y las corrientes de pensamiento que esta institución ha tenido a lo largo de su existencia, o a su vez configurar un contexto en el que se desarrollen los antecedentes de esta tipología y describir otros casos de museos memoriales, teniendo en consideración que “[existen] *museos memoriales* en prácticamente todos los continentes, con dimensiones y museografías radicalmente distintas, así como funcionamientos y discursos disímiles” (Velázquez, 2011: 27), intentaré rastrear ciertas condiciones museológicas que sirven para entender de mejor manera el lugar que ocupa el museo memorial en la sociedad chilena y argentina, así como su sentido y significado en la trama específica de esta investigación.

¿Qué funciones y nociones museológicas tienen en común los museos memoriales con el resto de los museos? ¿Cuáles nuevas dinámicas proponen en el debate sobre la memoria?

Los *museos de la memoria* “adoptan las funciones del museo clásico³⁸: preservar, documentar e investigar, pero también sirven como lugares de memoria” (Villeda, 2012: 18). Se trata de una tipología reciente que proliferó en la década de 1980, como consecuencia del llamado “boom de la memoria” propuesto por Andreas Huyssen. Su problemática “ha sido ampliamente debatida en la escena del pensamiento contemporáneo a partir de los antecedentes internacionales de los museos del Holocausto en Israel y Washington, el Museo Judío de Berlín, etc.” (Richard, 2010: 237), debate que hasta el día de hoy mantiene su vitalidad y que se actualiza constantemente. Tanto sus premisas museológicas como museográficas buscan posicionarlo como un aparato cultural clave para representar temporalidades “post conflictivas”, con el objetivo de renovar los vínculos entre el pasado traumático colectivo y el contexto actual y de activar reflexiones críticas en la sociedad sobre lo acontecido y sobre hechos contingentes.

Con el fin de esbozar respuestas a las preguntas anteriores, me parece adecuado utilizar las siguientes materias: a) la función política y simbólica, b) el valor de las colecciones (resguardada y en exposición), c) el espacio geográfico en el cual está dispuesto, d) la compleja identidad ética y e) la tarea de conformar una conciencia histórica.

Esta reciente tipología de museos comparte la función política y simbólica de políticas de la memoria como los informes de verdad, los memoriales y archivos, entre otros, visibilizando, problematizando y manteniendo presente el drama del pasado. El museo de memoria es concebido como una estrategia de reparación colectiva que busca restaurar la moral en la sociedad –en particular para las víctimas directas de la represión: reconocimiento y dignificación– y establecer las condiciones para que los hechos no se

³⁸ La definición general de museo establecida por el Consejo Internacional de Museos (ICOM) en el año 2007, lo identifica como una “institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y deleite”, abarcando desde museos hasta bibliotecas y zoológicos.

vuelvan a repetir nunca más, todo esto a través de la conformación de una conciencia histórica³⁹.

En torno a las colecciones de estos museos, considero fundamental la problemática de su autenticidad como testimonio y garantía de derechos. A diferencia de los museos “tradicionales”, las colecciones de los museos de memoria son determinantes en sus prácticas porque “más que basarse en objetos, se basan en testimonios, o dicho de otra manera, se coleccionan hechos (a través de documentos, relatos, objetos y otros vestigios)” (Maceira, 2012: 88). Es decir, se trata de colecciones compuestas por testimonios “auténticos” que son objetos, huellas y vestigios del pasado, y a su vez relatos y retratos de las víctimas, en el caso chileno y argentino, de la violencia sistemática del Estado. Ahora bien, ¿a qué me refiero con el acervo como garantía de derechos? A que éste puede ser considerado como prueba en los juicios por “delitos de lesa humanidad”. Daniela Fuentealba, Investigadora-Archivista del MMDH, se refiere en forma precisa a este asunto: “hay personas que han encontrado información relevante para postular a la Comisión Valech 2. Eso sí, es importante especificar que todo esto lo han encontrado consultando el archivo del museo y no necesariamente en la exposición [...] Por otro lado hay varias personas que no tienen fotografías de sus familiares víctimas y vienen acá y encuentran (Correo electrónico de Fuentealba, 2015). De esto último creo importante destacar el valor simbólico de los testimonios que los museos resguardan, los cuales no son considerados cosas sino productos de la cultura que portan un mensaje, un mensaje que hace presente una ausencia: los desaparecidos, es decir, la falta de un cuerpo junto a la presencia de documentos indiciales que representan su desaparición. La fotografía de una víctima desaparecida que en manos de sus familiares se hace presente.

El conjunto de objetos que están resguardados por la institución museal está cruzado por la problemática de qué seleccionar para exponer, cómo disponerlo y dónde. El “dónde” es un aspecto importante aquí ya que es el que se refiere al sitio en el cual se encuentran

³⁹ Teniendo en consideración que existen reparaciones individuales de orden material, como es una indemnización o un beneficio en salud o educación y las de orden inmaterial, como son las acciones para el restablecimiento de la dignidad de las víctimas.

emplazados (desarrollado anteriormente en el apartado sobre los memoriales). Tanto lugares públicos como territorios transitados cotidianamente son transformados en su proceso de “musealización de la memoria”, situación que además transforma el carácter de los objetos que los constituyen, permitiendo de esta manera su apreciación colectiva y la aprehensión del pasado en el presente, condición que los hace, como señala Carla Brodsky, ser parte de la historia individual y colectiva de una sociedad (Brodsky, 2012). De esta manera, se reafirma la existencia de un lazo espacial en el recuerdo porque inevitablemente hay una relación entre la remembranza y los sitios que la encarnan, así como también con ciertos objetos que le dan forma. El lugar posee las huellas materiales y simbólicas de lo acontecido.

El espacio externo está ligado también a un espacio interno, entendido como la infraestructura y el inmueble. Si el museo se encuentra en un edificio construido expreso para ese fin, tanto el tipo de arquitectura como el recorrido y su ubicación conforman elementos interpretativos que influyen en el despliegue expositivo que da al memorial una dimensión específica, “manipulada” si se quiere. De igual forma, si se ubica en un lugar preexistente (sitio en donde tuvo lugar un suceso relacionado a lo que se quiere representar), las condiciones museográficas serán diferentes en función del peso simbólico de la propia historia del lugar, un peso simbólico que no está construido arquitectónicamente *a posteriori*. Uno de los efectos, según el investigador Paul Williams, que tuvo esta obsesión memorial durante la década de 1990 fue la musealización de los campos de concentración, donde fueron expuestos objetos personales de las víctimas del masivo exterminio, como zapatos, anteojos y pelo, junto a fotografías y otros documentos.

La selección de objetos y su disposición en el espacio museístico es un asunto fundamental. Williams relaciona estos contenidos con las narrativas que se generan al interior de los espacios museísticos, valorando así la tensión entre autenticidad y evidencia y el deseo de crear una dramática y emotiva visita de sus exposiciones permanentes y sus exposiciones temporales (Williams, 2007). Navarro, por su parte, afirma que la representación en las exposiciones corresponde a:

La producción de significados mediante el lenguaje; traduciendo esto al fenómeno museológico, y volviendo a los conceptos de poética y política aplicados a las exhibiciones, podemos decir que el primero hace referencia a la producción de significados mediante el ordenamiento, conjugación y estructuración de los elementos de la exhibición (objetos, cédulas, actividades, imágenes, discursos, etc). Cuando se habla de la política de la exhibición se hace referencia al papel de la exhibición y la institución museística en la producción del conocimiento social (Navarro, 2011: 50).

Muchas de estas representaciones deben decidir cómo interpretar y representar lo *taboo*, lo controversial, lo conflictivo, los “hot topics”, abordando temas complejos, amplios y de actualidad como la sexualidad, la violencia racial, las masacres, las drogas, el terrorismo, el cambio climático, etc., todos temas que son parte de la cultura museológica. Un factor común que comparte esta tipología en particular es el problema ético, no sólo en relación con el deber moral de participar activamente en la construcción discursiva de la memoria sino además en cuanto a cómo “representar lo irrepresentable”. Nelly Richard nos dice:

Este debate teórico nos enseña la tensión entre historia (el relato explicativo de una sucesión de hechos enmarcada cronológicamente cuya verdad comprobable pretende organizar un saber objetivo) y memoria (la experiencia subjetiva del recordar que afirma sus creencias en las huellas sensibles de lo testimonial) (Richard, 2010: 237).

A mi modo de ver, la aparición de este tipo de museos permitió no sólo que se reunieran grandes colecciones para recordar, dejar registro y ordenar cronológicamente el pasado, sino que introdujo en la construcción de una memoria colectiva componentes emocionales y subjetivos. En otras palabras, con ellos surgió una nueva sensibilidad, una nueva afición por lo visual y, a la vez, un deseo de reencuentro con el pasado que no puede tener lugar en los museos tradicionales de historia y que, por lo tanto, ha planteado nuevas exigencias a estos museos (Huysen, 1995). Es decir, los museos memoriales han logrado visibilizar una nueva emotividad que se expresa en la introducción de un factor sensible que surge del trabajo con el dolor, la violencia, la ejecución y la desaparición política, como puede observarse tanto en el MMDH como en el MM.

El historiador español Ricard Vinyes postula que la memoria oficial se constituye como “el instrumento de la ideología de la reconciliación y en el relato del museo ecuménico y que ambos proceden de las políticas de la víctima que han ido ocupando el lugar de las políticas

de memoria” (2009: 3). A mi parecer, esta sentencia es conflictiva porque en su perspectiva generalizadora descarta las particularidades de los casos. Creo que son las tendencias políticas y museológicas desde donde son tomadas las decisiones, ya que el sentido de las iniciativas no siempre evidencia la falta de una política de conjunto. Sin embargo, me interesa la problemática que apunta al riesgo de caer en el modelo canónico señalado, indicado por Vinyes como “el deber imperativo de la memoria”, en el cual se produce y reproduce un relato único y coherente, que exige al visitante, en términos morales si se quiere, aprehenderlo para luego transmitirlo tal cual, objetivamente y sin fisuras. ¿Es posible que algo semejante se produzca?

Conjuntamente al deber ético, el autor profundiza en el contenido que ha sido ocupado en aquellas narrativas memoriales, añadiendo lo siguiente:

El dolor, el sufrimiento no son valores, son experiencias. El dolor causado por dictaduras y tiranías forma parte de la experiencia histórica de los procesos de democratización, y debe ser conocido por la vulneración que significa de los derechos de las personas. Sin embargo, con demasiada frecuencia éste se ha instalado como el común denominador y la autoridad de la memoria transmisible, cuando, probablemente, el común denominador de la resistencia y oposición a la dictadura, y me atrevo a decir que el capital transmisible de la memoria democrática, es la transgresión, las múltiples prácticas de transgresión (Vinyes, 2009: 2).

Considero, a partir de lo anterior, que sería interesante desarrollar narrativas que entremezclen la transmisión de las experiencias de dolor junto a las estrategias de transgresión, poniendo énfasis en sus alcances actuales. En otras palabras, abordar el sufrimiento como una consecuencia de la violación de los derechos en el pasado, no sólo como una maniobra que fuerza la empatía con las víctimas y provoca compasión por ellas, sino como un material de análisis que debe ser cuestionado, criticado y trasladado a los hechos violentos del presente. Esto, sumado a lo que propone Nelly Richard:

Siempre y cuando aquella elaboración del pasado que registran los testimonios no quede relegada al grupo directamente afectada sino entrelazándose, adquiriendo universalidad de las demandas, entrelazándolas con el imaginario democrático de una ciudadanía en movimiento (Richard, 2010: 237).

De esta manera, es posible integrar las formas de oposición como capital democrático, el cual puede ser replicado ante la violación de los derechos en la actualidad, no como acciones sujetas a un período dictatorial, ni perteneciente a grupos militantes, sino como un modelo de ejercicio de ciudadanía. En este punto cabe preguntarse, ¿están los museos memoriales de Chile y Argentina divulgando ideas con estos objetivos?

Los museos memoriales poseen la particularidad de una carga moral doble. ¿A qué me refiero con esto? La identidad de estos museos supone un problema de gran complejidad, ya que su lógica pretenden interpretar historias dramáticas que implican el procesamiento de conceptos como el victimismo, la culpabilidad, el castigo, la injusticia y la responsabilidad. Esto los transforma en espacios con una carga ética, ya que en su postura discursiva determinan valores y principios, aceptando o no ciertas conductas humanas en el contexto de los derechos humanos y la violencia y, a su vez, buscan producir instancias que definan el tipo de sociedad y democracia que las distintas naciones aspiran a construir, esbozando de esta manera un ideal de futuro (García, 2011). Se podría decir, por tanto, que los museos memoriales intentan apelar a la construcción de un discurso que pretende delinear lo éticamente común, esto es, que permita acuerdos prácticos y conceptuales (el respeto por la vida, el otro) para que los terribles hechos no se vuelvan a repetir.

Recientemente, el museo ha buscado por distintos medios consolidar su legitimación cultural y definirse como una entidad generadora de saberes artísticos, estéticos, científicos e históricos, entre otros, que pretenden gozar de cierta oficialidad. Esa legitimación ha sido alcanzada y fortalecida gracias al trabajo que han dedicado los agentes culturales para posicionar a la institución en un lugar privilegiado (Ramon Camps, 2011). En el caso de los museos memoriales, la idea de legitimación y oficialidad ha sido importante, ya que éstos son identificados por un sector ciudadano como los espacios de la “buena memoria”, es decir, museos en los cuales la presencia e injerencia del Estado o de organismos privados determina una memoria intransitiva que monopoliza y sustituye las memorias públicas –en plural porque son múltiples–, entendiendo lo público como lo colectivo y general frente a lo individual y particular, lo manifiesto frente a lo oculto, lo abierto frente a lo cerrado. Por lo

tanto, podría decirse que las memorias públicas o colectivas hacen referencia a los ejercicios memoriales en el espacio público.

Por otro lado, estos nuevos procesos están definidos también por las sensibles relaciones que hay entre el conflicto, la violencia y aquellos acontecimientos que continúan teniendo un gran impacto en la vida cotidiana del presente, incluso después de haber sido musealizados y evidenciados. Tanto en el MMDH como en el MM, no sólo siguen vivas muchas de las personas que fueron víctimas de la dictadura, sino que además aún están abiertos sus procesos judiciales que buscan hacer justicia. ¿Qué cambios sufrirán estos museos en 50 años? ¿Cómo se actualizarán?

Sin embargo, también hay que pensar que los museos memoriales no son formas totales, sino articulaciones de institucionalidad de agentes determinados, es decir, formas de mediación cultural y de transmisión “de segunda mano” de las imágenes e historias recibidas por otras generaciones, las que, en el caso de Chile y Argentina, fueron experimentadas por sujetos que aún están vivos. “La acción de fijar el recuerdo mediante monumentos o inscripciones supone un afán definitivo que a menudo entra en conflicto con una historia que para algunos actores continúa estando viva y no puede, todavía *sellarse* en verdades últimas” (Schindel, 2009: 69). Respecto a esto último, es difícil hablar de verdades últimas particularmente en un contexto memorial en el cual los discursos cambian y se interpretan bajo distintos códigos sociales y culturales. Que un museo anhele encontrar la memoria total, si es que es posible hacerlo, sucede porque sus agentes configuran política y *poiéticamente* ese deseo en casos muy concretos. ¿Cómo se relacionan los museos que dan vida a esta investigación con esta problemática? ¿Sus discursos museológicos apuntan a “sellar verdades últimas”? ¿Cuán abiertos están a estimular un sentido crítico en sus visitantes?

Con base en lo expuesto hasta ahora, me parece pertinente preguntar: ¿por qué los agentes involucrados en la configuración discursiva de la memoria confían en una institución que muchas veces es considerada tradicional y hegemónica? A mi parecer, son varios los motivos que hay en juego: primero, porque consideran al museo un proyecto activo, actual

y de largo plazo que tiene como función legitimar discursos. Segundo, porque lo consideran un agente cultural que se vincula tanto con la academia como con aquella parte de la sociedad que no ha sido parte de ella. Tercero, porque creen que el museo es capaz de renovar el diálogo transgeneracional, es decir, que es un aparato de divulgación transversal del conocimiento, que además experimenta distintas formas de participación (en algunos casos, como el MMDH, recurriendo a nuevas tecnologías). Y por último, porque consideran que siendo un proyecto anhelado por diversos grupos políticos y sociales (estrategias de memorialización generadas como consecuencia de la perseverancia ciudadana y el establecimiento de políticas gubernamentales que se alinean al proyecto de fortalecer una cultura memorial), se vuelve una estrategia de derecho –de aquellos derechos violados en el pasado–, de defensa y de respeto por los mismos⁴⁰.

Ahora bien, ¿cómo se articulan estos argumentos con la puesta en práctica de los museos de memoria considerados como objeto de estudio de la presente investigación? El próximo capítulo tiene por objeto dar cuenta de las especificidades del contexto en el cual ambos museos fueron creados, así como de las problemáticas a las que se enfrentaron en sus procesos formativos y las que hoy enfrentan, luego de sus primeros años de funcionamiento. Además de esto, lo que a continuación sigue pretende articular algunas de

⁴⁰ Entre los casos de levantamientos de museos memoriales en Chile se encuentra la reapertura del Museo de la Solidaridad Salvador Allende en el año 1991, que se encarga de “facilitar el acceso, la circulación y la difusión del conocimiento, tanto a la comunidad nacional como a la extranjera. Esta misión implica conservar, rescatar, investigar, circular y difundir el patrimonio artístico en su más amplio sentido” (Principios, web Museo de la Solidaridad Salvador Allende). Este museo se ubica en un antiguo centro de operaciones de la Central Nacional de Inteligencia (CNI), en el cual, durante la dictadura, operaba un sistema de espionaje telefónico, hoy abierto al público.

En Argentina, por su parte, el Museo del Archivo Nacional de la Memoria se levanta en el año 2007. El decreto promulgado aquel año crea a este museo dentro del ámbito del Archivo Nacional de la Memoria (ANM), el cual tiene por objetivo custodiar y exhibir los objetos relativos a la represión ilegal que fueran dados en guarda al ANM por parte de particulares, instituciones y organismos dependientes de los poderes de Estado.

El Museo de Arte y Memoria fue implementado por la Comisión Provincial por la Memoria en el año 2002, con el objetivo de ser un espacio de reflexión sobre el autoritarismo y la democracia, impulsando políticas públicas de memoria y promoviendo los derechos humanos. Tiene también como objetivo reunir y conservar el patrimonio constituido por la obra de artistas que han tomado como temática de su obra la reflexión sobre la última dictadura. Su función es crear un espacio de sensibilización y transmisión de la memoria colectiva, en una articulación de presente y pasado que permita espacios suficientes de reflexión, debate, investigación y difusión.

las preguntas que en este primer capítulo fueron esbozadas, todas ellas en relación a los continuos cuestionamientos que a mi juicio han dado vida al MMDH y al MM.

II. Museos de memoria en Santiago de Chile y Rosario de Argentina

En el año 2006 se promulga en Chile la ley que da inicio al proceso de creación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, proyecto que fue coordinado por la Comisión Asesora Presidencial para la formulación y ejecución de políticas de derechos humanos, creada el mismo año. Dicho museo fue inaugurado, después de un largo proceso, el año 2010. En Argentina, por su parte, el Museo de la Memoria se crea a través de una ordenanza del Concejo Municipal de Rosario, promulgada el año 1998, “con el objetivo de promover el acceso al conocimiento y la investigación sobre la situación de los derechos humanos y la memoria social y política en nuestra región, en el país y en Latinoamérica” (El museo, web Museo de la Memoria)⁴¹. El museo, en su sede definitiva fue inaugurado finalmente el año 2010. Este capítulo tiene por objetivo analizar estos dos proyectos museológicos, cuyas particularidades institucionales, curatoriales y museográficas son determinantes para comprender la propuesta y el funcionamiento que en ellos se despliega: cuándo, dónde, cómo y quiénes fueron los involucrados en su conformación y a través de qué objetos y discursos se configuran sus relatos de memoria. Es importante señalar que estos ejes no son aislados ni independientes, sino más bien se encuentran, enlazan e incluso se tropiezan tanto en la teoría como en la práctica.

Aunque ambos museos poseen funciones y pasados que podrían ser considerados comunes, las peculiaridades de cada institución los distinguen. Cada uno es gestionado desde un contexto político y desde una estructura y una organización específica desde la cual los recursos humanos y económicos que poseen los caracteriza, ya que constituyen el lugar desde donde son tomadas las decisiones políticas y curatoriales que construyen sus ideas de memoria oficial e institucional. Estas decisiones son materializadas en diferentes dinámicas y actividades, dentro de las cuales me centro en las exposiciones permanentes y temporales

⁴¹ Para mayor información de la Ordenanza que dio pie a la creación del museo:
<http://www.rosario.gov.ar/mr/normativa/otras-normas/ordenanzas/ordenanza-6506-1998>

que funcionan como un medio de comunicación entre el museo y los visitantes⁴². Es decir, a pesar de ser instituciones que comparten discursos, políticas, objetivos e incluso exposiciones, son sus rasgos singulares los que establecen su funcionamiento diferenciado, y precisamente esas distinciones son la materia de comparación y reflexión que ocupa este trabajo.

La existencia de los museos memoriales en el cono sur se entiende y justifica desde las necesidades y presiones de sectores sociales que han mantenido una lucha constante en la búsqueda de verdad y justicia, así como en la creación de memorias relativas al pasado traumático. Algunas de estas necesidades, en el caso de los museos en cuestión, han sido escuchadas y atendidas por determinados representantes del Estado, quienes por diferentes razones han decidido asumir la responsabilidad de apoyar las iniciativas propuestas como una forma de admitir (o no) cierta culpabilidad frente a los ciudadanos que en el pasado fueron sometidos a una violencia sistematizada. De esta manera, estos agentes han participado en la protección “[d]el derecho a la memoria, y [de] garantizar modelos instrumentales destinados a implementar espacios públicos compartidos que ayuden a los ciudadanos a realizar una tarea de elaboración intelectual y emocional” (Vinyes, 2009: 5). Estos proyectos museísticos nuevos⁴³, que el Estado gestiona y financia, tienen por objeto colaborar en la creación de una cultura memorial, en la denuncia de un pasado traumático y en el duelo, para así promover la educación y potenciar valores democráticos, a través de la revisión e interpretación del pasado y su relación con el presente para proyectar un mejor futuro, bajo las premisas del “nunca más” y el “recordar para no repetir”.

La teórica cultural Nelly Richard se refiere de esta manera a los sitios memoriales:

Tratan de hacer prevalecer lo reflexivo por sobre lo sensible, la distanciamiento por sobre la identificación, la contextualización social e histórica de los sucesos colectivos por sobre lo irreductible de lo vivido en carne propia, recurriendo a archivos y documentos

⁴² Las actividades complementarias que cada museo realiza no serán desarrolladas en esta tesis porque el objetivo es centrarse en sus exposiciones, específicamente las de orden temporal y artístico.

⁴³ Entendidas como nuevas por ser museos del siglo XXI. En el caso del MMDH se inaugura el año 2010, mientras que el MM, aunque inicia el proyecto en el año 2002, es también en el 2010 que se establecen en su sede definitiva.

que estimulan lecturas sociales y desciframientos críticos de la historicidad de los hechos para no dejar que la memoria se agote en la emocionalidad del recuerdo privado (Richard, 2010: 267).

¿Cuál es la postura del MMDH y del MM en relación a lo reflexivo, a la distanciación y a la contextualización histórica de los hechos sociales que representa? ¿Cómo y con qué fines organizan sus archivos y colecciones en sus exposiciones? ¿Podría afirmarse que estos museos pretenden estimular lecturas sociales y desciframientos críticos en sus visitantes? El presente capítulo aborda estas preguntas a partir de un análisis profundo de cada museo en cuestión, estructurado de la siguiente manera: 1) Relato y representación 2) ¿Qué objetos contienen sus acervos? 3) Exposición permanente 4) Arte permanente, y 5) Exposiciones temporales. Actualizando el discurso. Luego de esto, pongo el foco en un análisis comparativo cuyo propósito es dar cuenta de las diferencias y características comunes que pueden impulsar una perspectiva crítica frente a estos y otros cuestionamientos.

A. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago de Chile

El sitio web del MMDH señala lo siguiente como presentación oficial e institucional: “El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos es un espacio destinado a dar visibilidad a las violaciones a los derechos humanos cometidas por el Estado de Chile entre 1973 y 1990; a dignificar a las víctimas y a sus familias; y a estimular la reflexión y el debate sobre la importancia del respeto y la tolerancia, para que estos hechos nunca más se repitan” (Sobre el Museo, web MMDH). ¿Cuáles de estos propósitos se cumplen en su puesta en práctica y de qué manera?

El museo nace por la necesidad de dar respuesta a las demandas de las organizaciones de familiares y de organismos de defensa de los derechos humanos, así como también por la urgencia de contar con un espacio para resguardar los archivos de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD), de la Corporación de Promoción y Defensa de los Derechos del Pueblo (CODEPU), de la Fundación de Ayuda Social de las Iglesias Cristianas (FASIC), y de la Fundación para la Protección a la Infancia dañada por

los Estados de Emergencia (PIDEE). Además, a ellos se suman los Archivos Audiovisuales de Teleanálisis, los de la Fundación de Documentación y Archivo de la Vicaría de la Solidaridad, de la Comisión Chilena de Derechos Humanos, y de la Corporación Justicia y Democracia, los cuales habían sido declarados “Memoria del Mundo” por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). Esto es fundamental para comprender la relación que la institución establece con su colección y sus maneras de abordar y representar los relatos, relación que privilegia la presencia objetual, lo cual es determinante en su configuración curatorial y museográfica. Además de esto, el museo surge producto de las recomendaciones explícitas del Informe Rettig y de las políticas de apoyo a la construcción de memoriales creada durante el gobierno de Ricardo Lagos (período 2000-2006).

El MMDH es concebido como un Proyecto Bicentenario, es decir, forma parte del contexto de conmemoración de los 200 años del inicio del proceso de independencia de Chile. Fue inaugurado en enero del año 2010 por la entonces Presidenta de la República Michelle Bachelet (período 2007-2010), quien en mayo de 2007 anunció su creación en su cuenta anual al Congreso Nacional. Para llevar a cabo este plan, Bachelet le encarga a la Comisión Asesora Presidencial para Políticas de Derechos Humanos que conforme un equipo de trabajo, liderado por Marcia Scantlebury (ex presa política), el cual debía ocuparse con total agilidad del proyecto, pues debían levantar el museo en los años que duraba su período presidencial⁴⁴.

María Luisa Ortiz, Jefa del Área de Colecciones e Investigación del MMDH, quien también fue parte del equipo que inició el proyecto del museo, enfatizó en la entrevista realizada en enero del año 2014, que se trató de un proceso que mantuvo un perfil bajo para evitar hacer una consulta pública que decidiera sobre sus características, argumentando que no había tiempo suficiente. Pensaron que sería mejor hacerlo y que luego se debatiera sobre él. Sin embargo, existían jurados que evaluaban las diferentes instancias, compuestos

⁴⁴ El MMDH tuvo un inicio de total movimiento. Al mes de haber sido inaugurado tuvo lugar el terremoto de magnitud 8,8, razón por la cual tuvo que cerrar durante seis meses porque quedó destruido

principalmente por organismos de derechos humanos (Entrevista a Ortiz, enero 2014). Si bien la restricción de los tiempos, bajo una perspectiva de eficiencia, podría justificar la ausencia de una consulta pública, es preciso pensar este hecho porque imprime una actitud paternalista, parcial y cómoda, que descarta el conflicto, el intercambio y la disputa de la representación. Lo más cercano a un proceso de inclusión de perspectivas diversas fue un estudio de percepción ciudadana solicitado a la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), el cual realizó cerca de 70 entrevistas en profundidad “a actores relevantes de derechos humanos, de la academia y de la museografía, para recoger sus opiniones [...] y un *focous group* a personas no vinculadas” (Sepúlveda, 2011: 17, 18). El resultado de este estudio determinó que no había interés por un relato pre hecho, sino uno que invitara a la reflexión y a la propia interpretación. Asimismo, que fuera un relato objetivo –cuestión que según mi parecer es imposible– y que fuera “moderno”. ¿Qué de todo esto fue aplicado al museo?

En cuanto a lo anterior, me parece pertinente destacar lo que María Luisa Ortiz señala con respecto a la decisión de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD), que decidió no involucrarse activamente en el proceso. El equipo del museo recogía sus inquietudes, se reunía con ellos, pero éstos optaron por no participar activamente porque debían mantener su independencia del Estado. Es más, de esta manera luego tendrían el derecho a criticar al museo, señala Ortiz (Entrevista a Ortiz, enero 2014). Este hecho es relevante porque devela la distancia que toman algunas organizaciones de derechos humanos con la institución, lo cual no quiere decir que no quieran ser parte de las exposiciones, actividades y discursos que al interior de ésta se generan. Una cosa es ser parte de un proyecto particular, participar en la investigación y selección de objetos a exhibir, y otra es participar en el ejercicio y desenvolvimiento cotidiano.

Ortiz, en la entrevista realizada, señala lo siguiente con respecto a la gestión inicial del proyecto del museo:

El momento en que se gestionó el proyecto fue el preciso, aunque los tiempos eran una locura porque debíamos pensar en todo en no más de tres años. Además de lograr coordinar algunos procesos con otros ministerios [Obras Públicas, Educación y Bienes

Nacionales] lo cual no era tarea fácil, el compromiso del gobierno fue fundamental porque se tradujo en fuerza laboral y sobre todo el financiamiento (Entrevista a Ortiz, enero 2014).

Esto significa que, además de una preocupación ciudadana, el museo emerge por una voluntad política, situación que también se refleja en el territorio que lo alberga ya que éste fue facilitado por el Estado⁴⁵. El edificio, hecho exprofeso para el proyecto, no limita ni obliga a adaptarse como lo haría uno recuperado⁴⁶.

Por último, con respecto al carácter legal del MMDH, aunque éste nace como un proyecto del Estado, luego de su inauguración el acervo es traspasado a la Fundación de Derecho Privado Museo de la Memoria. Esta fundación tiene un directorio compuesto por académicos de distintas universidades que cuentan con Centros de Derechos Humanos, es decir, que realizan investigaciones sobre este tema. También está integrado por organizaciones de defensa y promoción de los derechos humanos en Chile, como la Vicaría de la Solidaridad, la Casa de la Memoria y la Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi (Fundación, web MMDH). Los demás miembros han sido convocados a título personal, los cuales, además de escoger al director del museo, están al tanto de las actividades que en él se realizan, es decir, de evaluar, proponer y descartar iniciativas surgidas desde el interior del equipo de trabajo. Esta especificidad determina tanto asuntos referidos al financiamiento como a la línea política que el grupo humano le imprime a la institución.

Respecto al financiamiento, si bien es de personalidad privada, lo cual permite al museo acceder a todo tipo de fondos concursables, aquello no descarta su relación con el gobierno ya que sigue recibiendo una importante suma del Estado a través de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM). Este asunto es importante para este trabajo ya que uno de los criterios que establecí para elegir los museos como objetos de estudio fue su

⁴⁵ Estaba programada la construcción de un terminal de buses interurbanos.

⁴⁶ No se trata de la recuperación de espacios emblemáticos del pasado como el caso argentino. El proyecto arquitectónico fue adjudicado al equipo de arquitectos de Sao Paulo integrado por Mario Figueroa, Lucas Fehr y Carlos Dias, a través de un concurso público nacional e internacional. Mientras que la museografía fue encargada a la empresa Árbol de Color, una de las más grandes del país dedicada ese rubro.

entidad estatal, resquicio que tiene algunas justificaciones políticas, como la protección del proyecto frente a posibles presidentes de oposición que quisieran desmantelarlo (problemática que deberá ser abordada en futuras investigaciones ya que se escapa de los alcances de la presente tesis). A continuación, como señalé en la introducción de este capítulo, haré un recorrido por los archivos, objetos, exposiciones permanentes y exposiciones temporales del MMDH, con el objetivo de construir una base descriptiva y analítica suficiente para poder plantear posteriormente la problemática que da vida a esta investigación: la función discursiva del arte en el contexto de una exposición temporal.

1. Relato y representación: archivo/verdad

El MMDH, como fue dicho anteriormente, está determinado por un período específico: el de la dictadura cívico-militar chilena, que según indica su guion abarca desde el 11 de septiembre de 1973 hasta el 10 de marzo de 1990, el cual utiliza como base la información de los Informes de verdad. Para delimitar el recorrido y desarrollar los contenidos, el equipo realizó una investigación histórica. La investigación fue llevada a cabo por la historiadora chilena Mireya Dávila, resumida en el texto *Construyendo puentes*, que es la base del guion curatorial. Se trata de un resumen de lo sucedido en aquellos años, del que fueron extraídos hitos particulares que fueron considerados por el museo como imprescindibles. Los textos finales fueron escritos por Jorge Montealegre, uno de los poetas chilenos más sobresalientes de la llamada Generación de 1980, quien estuvo encarcelado en el centro de detención Chacabuco, en el norte de Chile.

María Luisa Ortiz, señala que quienes formaban el colectivo encargado de la elaboración del guion, aunque no sabían de museos ni de construcción de relatos sí sabían lo que había ocurrido: “sabíamos dónde encontrar la colección para representar, porque [el MMDH] es un espacio que no se basa en la interpretación sino en la fuente” (Entrevista a Ortiz, enero 2014). Esto quiere decir que, además de contar con la “Memoria del Mundo” (declaración de la UNESCO), la colección desplegada en la exposición permanente también se incrementó selectivamente con el fin de poder configurar un relato y un circuito acorde a la pesquisa histórica, cazando y recolectando los dispositivos necesarios para su construcción.

Y a través de la lectura de estos fragmentos, en donde está depositada la memoria –fuente potencial de interpretaciones diversas–, es posible reconstruir el pasado concibiendo que el presente y el futuro están contenidos en ese pasado.

Lo anterior considerando que los objetos y documentos son útiles para la construcción de una narrativa sobre el pasado traumático reciente porque son dispositivos disparadores del recuerdo. “En el museo los objetos dejan de ser lo que eran *en sí mismos*, aquel significado inicial de su biografía cultural, para comenzar a ser *en representación de algo*” (Bustamante, 2014: 235). Los objetos remiten a algo distinto de sí mismos, porque el relato al cual pertenecen –en vitrina– no hablan de su propia biografía si no de una historia más amplia, del período dictatorial en donde se desplegó la violencia de Estado.

Ante el valor del archivo, en el MMDH se instaura un compromiso con el objeto y el *documento indicial*, es decir, con los fragmentos e indicios de una realidad visible que procuran una prueba del acontecimiento, que demuestran e incriminan. En la muestra permanente del museo predomina la presencia de “objetos hablantes” que buscan trazar un recorrido objetivo, veraz e indiscutible, o al menos lo más verdadero posible. La cualidad archivística de la memoria en el museo chileno es en donde reside su pretensión de objetividad: la memoria que se transforma en historia. Es posible vislumbrar en él, bajo mi consideración, una voluntad, una necesidad y una urgencia de eliminar las subjetividades en la construcción del relato. ¿Es eso posible? Si así fuera, ¿cómo esta institución enfrenta la subjetividad inherente de los testimonios expuestos? ¿No es un cuestionamiento a esa objetividad la presencia de obras de arte como *Geometría de la Conciencia* de Alfredo Jaar⁴⁷? Jens Andermann discute esta cualidad del museo poniendo el foco en un plano afectivo, señalando que el MMDH es una “lección de historia potente y bien contada, pero la historia, uno podría argumentar, también se convierte así en la pantalla de un duelo que se mantiene a raya [...] La lección histórica del Museo, entonces, nos protege del involucramiento afectivo que caracteriza al trabajo de duelo” (Andermann, 2012: 9).

⁴⁷ Obra que abordo más adelante, y que considero cuestiona la objetividad del relato por ser resultado de la labor artística de Alfredo Jaar, quien pone en evidencia su autoría y subjetividad.

En términos de conservación, el compromiso se devela en la inversión humana y financiera dedicada a un patrimonio que debe perdurar en el tiempo para ser conocido y aprehendido por las nuevas generaciones. Esto supone una gran dificultad en el caso del MMDH, debido a la diversidad de materiales de los objetos: huesos, textiles, papeles y maderas, entre otros⁴⁸.

Las exposiciones permanentes y las exposiciones temporales constituyen una de las estrategias más representativas para exteriorizar los principios de los museos: sus definiciones estratégicas –y políticas– y la conformación de discursos frente a las temáticas que trabajan. Se trata, por tanto, de complejos sistemas de comunicación, medios que tienen condiciones específicas –tiempo y espacio– y un lenguaje particular –narrativa visual, objetual y escrita. Son dispositivos de carácter discursivo, en los cuales lo visual se establece en las relaciones entre los objetos y obras expuestas y el espacio que las contiene, así como con todo el conjunto de factores físicos museográficos (iluminación, cédulas, mobiliario, color) y no físicos (publicidad, actividades educativas). Todo esto hace del museo memorial un poderoso medio de divulgación, en el cual se proponen en el imaginario de los asistentes un modo de ver, conocer y significar temáticas memoriales e incentivar la reflexión sobre ellas.

Dicho lo anterior me parece importante resaltar, en términos museológicos, la responsabilidad de problematización, de interpretación y de exhibición del objeto impulsada por el museo, es decir, una propuesta que pretende evadir la pura observación y activar en el conjunto social preguntas y reflexiones respecto a los discursos expuestos, sobre sí mismo y sobre sus condiciones ideológicas y culturales. La museóloga crítica Nuria Rodríguez señala con respecto a este punto, considerando la importancia fundamental

⁴⁸ El museo cuenta con una conservadora, Verónica Sánchez, un laboratorio de conservación, un laboratorio fotográfico con buen equipamiento y depósitos/bodegas que cumplen con estándares internacionales, que tienen, entre otras características: un clima estanco que presenta niveles de temperatura y humedad muy parejos cercanos a los 20°C. Un mobiliario que cumple con las Normas de operación y Seguridad de la Comunidad Europea aplicados a la fabricación de mobiliario. Extinción de incendios en base al gas FM 200, incoloro, casi inodoro, eléctricamente no conductor, que extingue el fuego de una forma rápida y limpia a través de medios físicos que absorben el calor y eliminan el oxígeno. Un acceso al depósito restringido, con ingreso a través de un control biométrico.

del discurso, “entendido como conjunto de significaciones sociales, culturales, históricas, políticas, etc. que se encuentran implícitas en ese proceso de intercambio [comunicación], y del que los relatos y las narrativas forman parte también en cuanto construcción cultural” (Rodríguez, 2011: 16), que los museos reformulan algunas nociones como: la subordinación del objeto a una idea, es decir, que éste sea capaz de desarrollar un concepto e incluso motivar debates y el cambio desde una exposición y curaduría que promueve la contemplación y disfrute del objeto a una curaduría que construye un discurso provocador que hace pensar, debatir, reflexionar y generar conocimiento (Rodríguez, 2011).

2. ¿Qué objetos contienen sus acervos?

El patrimonio que el MMDH resguarda e investiga contiene testimonios orales y escritos, además de documentos y objetos jurídicos y personales de valor histórico como: cartas, dibujos, grabados y acuarelas, artesanía carcelaria, producción literaria, material de prensa escrita, audiovisual y radial, largometrajes, fotografías de medios de comunicación, de profesionales independientes y de archivos familiares, arpilleras y vestigios de centros de reclusión, como por ejemplo, una puerta y una torre de vigilancia. También hay algunas pocas obras de arte, como las del artista Roberto Matta⁴⁹. Las colecciones han sido catalogadas según su naturaleza documental u objetual. A su vez, cada una de estas categorías se subdivide en otros ítems, necesarios para organizar y describir de la mejor manera los fondos, respondiendo de esta manera a la diversidad de formatos y soportes con que cuentan y conviven las colecciones⁵⁰. Las colecciones de orden objetual están subdivididos en:

- Objetos personales: biográficos, que reflejan parte de la vida de alguna víctima.
- Vestigios: restos de algún objeto, edificio o lugar de carácter histórico.
- Arpilleras: técnica textil que se caracteriza por utilizar, como tela base, sacos de harina o de papas, cosidas a mano, usando agujas, hilos y lana. Se trató de una

⁴⁹ Las obras –litografías– pertenecen a la serie *El Siglo año 70/72* que la Vicaría de la Solidaridad donó al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en 2010. Los grabados fueron hechos por el artista para el Simposio Internacional de Derechos Humanos convocado por el Cardenal Silva Henríquez en 1978.

⁵⁰ Para mayor información <http://www.museodelamemoria.cl/colecciones/sobre-las-colecciones/>

expresión artística popular que enfrentó de forma colectiva y pacífica a la violencia política y la censura.

- Artesanía carcelaria: objetos realizados al interior de campos de concentración.
- Artesanías hechas en otros contextos: se trata de artesanías que no fueron hechas en prisión, es decir, las que nacieron en talleres laborales, las que fueron hechas por relegados, aquellas que fueron producidas en talleres de cesantes, etc.
- Objetos históricos: dan cuenta de situaciones de violaciones y de defensa y protección de los DD.HH.

Mientras que las colecciones de orden documental corresponden a testimonios orales y escritos, documentos de carácter jurídico, cartas, relatos, producción literaria y ensayística, afiches, dibujos, pancartas, folletos, volantes, material de prensa escrita, audiovisual y radial, producción audiovisual de documentales, largometrajes y material histórico (como la Colección 100 Entrevistas), fotografías documentales e históricas forman parte de este acervo⁵¹.

Todos los objetos y piezas de la colección, antes de ser resguardados en el depósito/bodegas, son fotografiados/escaneados en el laboratorio fotográfico bajo las premisas del Documento de las Políticas de digitalización de colecciones. El propósito es obtener un archivo manipulable que facilite el acceso a investigadores e interesados, en reproducirlos en catálogos y otras publicaciones del museo, protegiendo de esta manera los originales.

La difusión de archivos digitales se refleja en la existencia de la Biblioteca digital⁵² y el Archivo de la memoria⁵³. Este último es una plataforma en la que se describe la totalidad de los fondos, colecciones y elementos. Está hecha en ICA ATOM, una base de datos

⁵¹ Objetos y documentos que pueden llegar a ser pruebas concluyentes en los juicios por “delitos de lesa humanidad”.

⁵² Para mayor información sobre la Biblioteca digital: <http://www.bibliotecamuseodelamemoria.cl/gsd/cgi-bin/library.cgi?l=es>

⁵³ Para mayor información sobre el Archivo de la memoria: <http://www.archivomuseodelamemoria.cl/>

creada por el Consejo Internacional de Archivos precisamente para el trabajo de archivos, que es, además, un software libre. Hoy existen dos proyectos incorporados a esta plataforma que me parece importante destacar: el primero, *Relatos y Testimonios de Donantes*, que narra algunas apreciaciones de los donantes acerca de sus experiencias y además visibiliza las propias donaciones que han sido recibidas por el museo; y el segundo, *Cantos cautivos*⁵⁴, que tuvo como “objetivo compilar, conservar y promover el repertorio de canciones que se escribieron, cantaron y escucharon en recintos de detención política y tortura en Chile entre 1973 y 1990, así como las memorias de experiencias individuales y colectivas asociadas a dichas obras” (Sobre el proyecto, web del MMDH).

Aquello también se ve reflejado en las estrategias expositivas del material audiovisual –ya sea resguardado en el museo o producido por el mismo–, la adaptación de interactivos de la muestra permanente a versiones web y la creación del Centro de Documentación Audiovisual, CEDAV, una sala multimedia con doce pantallas donde los interesados puede revisar cualquiera de los elementos disponibles en los fondos, además de alrededor de doscientas películas y documentales. El despliegue tecnológico de pantallas táctiles presenta interfaces programadas que favorecen la navegación de los archivos.

El valor de estas colecciones no es de cambio sino simbólico, que carga de significados a cada objeto expuesto y resguardado. La naturaleza de los objetos se modifica desde que salen de un ambiente privado, íntimo y familiar para devenir un objeto histórico y testimonial de museo, un patrimonio colectivo que incluso es indicio, es decir, una prueba ante los procesos judiciales. Sin embargo, existe ambigüedad entre la objetividad del objeto que prueba y la subjetividad que encarna el mismo. De esta manera, un objeto fabricado al interior de una cárcel –la artesanía carcelaria, que es además la categoría que predomina en la colección seguida de cerca por los objetos históricos– pasa a ser expuesto en vitrinas, potenciando así su expresividad formal, su unicidad, su carga simbólica y biográfica. Su exhibición pública devela la experiencia íntima del recuerdo, significan la presencia tanto del prisionero como del que recibió el regalo. O a su vez, son evocados agentes académicos

⁵⁴ Para mayor información: <http://www.cantoscautivos.cl/>

y/o judiciales como el caso del Archivo Sergio Insunza que además de ser una complicación útil para la reconstrucción histórica, es una línea de investigación subjetiva⁵⁵. En el contexto museal este acto público produce un discurso legitimado a través de estas pruebas subjetivas.

Un resumen de la colección del mes abril 2015, entregado por la conservadora del museo, declara lo siguiente:

Total de las Colecciones

Objetos	1.825
Audiovisuales	4.108
Iconografía	3.425
Fotografías	41.125
Publicaciones	7.215
Doc. De Archivo	190.348
Total	248.046

Total Donantes

Particulares	1.085
Institucionales	189
Total	1.274

El énfasis museográfico en el MMDH está colocado en su colección expuesta –el documento indicial– aunque las 1.025 piezas que conforman la exposición permanente sólo representan el 0.4% de las 248.046 piezas que el museo tiene en su acervo (contadas a inicios de 2015)⁵⁶. Esto, sin considerar que existe un incremento diario de las colecciones, lo que se debe, tal como señala Verónica Sánchez, a “la donación desinteresada de personas

⁵⁵ Para mayor información sobre el Archivo <http://www.fundacionsalvadorallende.cl/archivo/centro-de-documentacion/archivo-sergio-insunza/>

⁵⁶ Información obtenida de Verónica Sánchez, conservadora del MMDH, a través de un intercambio de correos electrónicos.

o instituciones que van conociendo el museo y encuentran que tienen material que debería estar ahí porque representan o grafican parte del periodo de la dictadura” (Correo electrónico de Sánchez, 2015), por eso la importancia de los y las donantes. Otra cosa que permanentemente modifica el número de piezas de la colección es que se hacen renovaciones de la *pieza del mes* cada seis meses⁵⁷. Además de esto, hay documentos itinerando en la muestra *Nunca más* y exposiciones temáticas temporales.

El museo no compra, las modalidades de adquisición son: donación, comodato, legado testamentario, canje y hallazgo (referido al trabajo de campo). Todas son reguladas a través de un convenio firmado entre ambas partes, posterior al llenado del Formulario Donación de Bienes. En un principio, según está señalado en el documento de estatutos el museo, éste podía aceptar diferentes tipos de objetos. Pero hoy las políticas de adquisición son más complejas, situación que veo reflejada, por ejemplo, en la tipología de donaciones que acepta⁵⁸. Respecto a lo anterior quiero detenerme en un aspecto que es fundamental para esta investigación: la exclusión de obras de arte. En la página web del museo se señala que las adquisiciones o adiciones a las colecciones existentes deben ser “objetos, documentos o archivos en cualquier formato, de valor histórico, relativos al tema de los derechos humanos”. La descripción de lo que cabe dentro de sus colecciones, por lo tanto, no necesariamente excluye al arte. Sin embargo, el museo no acepta (¿o no aceptaba?) donaciones de obras de arte ya que éstas no forman parte del guion construido para su muestra permanente. Al menos, esta fue la razón que le dieron a Gonzalo Díaz, artista chileno, cuando quiso donar su obra *Lonquén 2012* (la que es abordada en el siguiente capítulo), asunto que señaló en la entrevista de octubre del año 2014. Es quizás “el valor histórico” en referencia a lo indicial, a la prueba de realidades y hechos acontecidos, lo que las deja fuera, ya que el arte, por su carácter subjetivo, no entraría.

⁵⁷ La pieza del mes es una estrategia museística que busca destacar una pieza de la colección. Generalmente está expuesta en una vitrina aislada junto a una cédula con información relevante.

⁵⁸ La política de donaciones puede ser revisada en <http://www.museodelamemoria.cl/colecciones/adquisiciones-y-adicion-de-colecciones/>

Pero, ¿qué relación tiene el museo hoy con el arte? Verónica Sánchez, conservadora del MMDH, dice que se trata de un tema difícil de zanjar y que no está completamente resuelto. Si bien en las colecciones del museo existen algunas piezas de arte –como las obras que formaron parte del Simposio Internacional de Derechos Humanos de 1978–, éstas están circunscritas a un evento muy particular relacionado con los derechos humanos. Por otro lado, el MMDH no cuenta con una infraestructura en mobiliario adecuada para abrirse a la recepción de obras, ya que el espacio se vería disminuido considerablemente. La conservadora del museo profundiza en este problema:

Hace más de un año querían donar una pintura referida a Lonquén, de gran tamaño, que sobrepasaba los 2 metros cuadrados, una pieza que por lo pronto no se podría exhibir, tendría que esperar alguna exposición temporal, por lo tanto la obra estaría guardada quizá mucho tiempo en nuestro depósito. Entonces se contactó a la Agrupación que trabaja con Lonquén, para que ellos la recibieran considerando que tendría más pertinencia su exhibición y puesta en valor para los trabajos que ellos realizan, además la obra así podría cobrar un mayor significado estando directamente relacionada con los actos que se realizan en torno a las memorias de las víctimas de Lonquén. Entonces, podemos decir que vamos estudiando caso a caso, de acuerdo a las intenciones de donación que recibimos, ya que no es una materia que esté completamente definida. Mucho tiene que ver con las necesidades y actividades que desarrolla nuestro Museo (Correo electrónico de Sánchez, 2015).

Definitivamente este es un asunto que no está concluido. El director del museo señaló a través de un correo electrónico que “hasta el presente solo recibimos obras que se hayan expuesto en el museo o que hayan sido hechas en un contexto ad hoc. Hemos pensado iniciar una pequeña colección pero por ahora no hay muchos avances” (Correo electrónico de Brodsky, 2015), lo cual puede interpretarse como un plan a futuro, quizás impulsado por intereses individuales, que hasta ahora es discordante porque la obra de Díaz sí fue expuesta en el museo y no fue aceptada, mientras que, dentro de las obras que sí han sido recibidas se encuentra *La Clase* del artista argentino Marcelo Brodsky⁵⁹, entonces me pregunto ¿Cuáles son los criterios para coleccionar arte? ¿Existen políticas al respecto o

⁵⁹ Obra que fue expuesta en el MM, para mayor información sobre la exposición temporal: <http://www.museodelamemoria.gob.ar/page/muestras/id/28/title/Buena-memoria>
Para mayor información sobre la obra del MMDH: <http://www.archivomuseodelamemoria.cl/index.php/266647;isad>

más bien se trata de voluntades personales? ¿Cómo se relacionan las obras de arte que hoy forman parte de la colección con su muestra permanente? ¿Cuáles son los criterios que el MMDH ha establecido para la exhibición de obras de arte? Precisamente, el interés por dar respuesta a estas preguntas es lo que impulsa la elaboración de este trabajo investigativo.

3. Exposición permanente

Algunos párrafos atrás enfatice sobre la presencia de “objetos hablantes” atiborrados en la museografía del MMDH, los cuales, a mi parecer, representan un relato histórico sin resquicios evidentes, condición que devela su pretensión de objetividad. Pero, ¿cuál es ese relato? Se trata de una serie conformada por bloques temáticos que tiene una marcada continuación cronológica y un corte histórico, es decir, que aborda un período de tiempo que está determinado por fechas concretas (aunque veremos que hay intersticios que desmontan esa rigidez). Los bloques que componen el guion curatorial son los siguientes:

- Comisiones de verdad
- Informes de las Comisiones de verdad
- Memoriales de Chile
- Once de septiembre
- Fin del Estado de Derecho. Una nueva constitución
- Condena Internacional. La dictadura traspasa las fronteras
- Represión y Tortura
- El dolor de los niños
- Demanda de Justicia y Verdad
- Ausencia y memoria
- Lucha por la libertad
- La Cultura
- Retorno a la esperanza
- Plebiscito
- Fin de la dictadura
- Retorno a la democracia

- Nunca más

El recorrido inicia en la explanada del edificio. Sobre el muro oriente, con la cordillera de fondo, se exhiben los Artículos de la Declaración Universal de Derechos Humanos en placas y letras de cobre superpuestas –material que recuerda los procesos que ha sufrido la gran minería nacional: la chilenización, nacionalización y posterior desnacionalización de este mineral⁶⁰. Un comienzo que señala una base común, global, humana, en un espacio museístico de discordia que presenta un pasado de discrepancias entre los sectores de la sociedad chilena.



Fotografía del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

En el hall de recepción, tras un gran mesón, dos personas son encargadas de recibir a los visitantes. A un costado de ellos, en un vidrio de 3 metros de alto, el siguiente texto:

⁶⁰ Para los procesos que experimentó el cobre en Chile: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3622.html>

*No podemos cambiar nuestro pasado
Sólo nos queda aprender de lo vivido
Esta es nuestra responsabilidad y nuestro desafío*

Michelle Bachelet Jeria
Presidente de la República de Chile
2006-2010

¿Qué propósito persigue la instalación de este mensaje de recibimiento? ¿Una firma que indica autoría? ¿El sello de la presencia gubernamental, incluso partidista, o un llamado conciliador a construir la memoria en conjunto? Lo que sigue a continuación es un recorrido descriptivo de cada uno de los bloques que conforman el guion curatorial del museo.

Comisiones de verdad trata sobre estos organismos de investigación encargados de indagar la violencia y los abusos denunciados en más de 30 países en América, África, Asia y Europa. Encuadradas en marcos de aluminio, son desplegadas las fichas de las distintas comisiones, señalando su funcionamiento, período investigado, objetivos y resultados. Sobre ellas, decenas de fotografías aportadas por Amnistía Internacional componen el mapamundi sobre un muro gris de concreto, detrás del mesón de recepción. Una representación de la dispersión del crimen y el terror en el mundo que recuerda que lo sucedido en Chile no es excepcional.

Informes de las Comisiones de verdad. En una vitrina blanca están expuestos todos los tomos de los informes de verdad que se han realizado en Chile. Como fue señalado anteriormente, este es el resultado de las investigaciones realizadas por la Comisión de Verdad y Reconciliación, la Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación, y la Comisión sobre Prisión Política y Tortura. Los informes se encuentran iniciando el largo recorrido, anunciando de alguna manera que son la fuente de donde se ha obtenido la información para el relato que prosigue, es decir, como una estrategia de legitimación.

Sobre grandes bloques de piedra que representan la geografía chilena, *Memoriales de Chile* es la unidad dedicada a mostrar los resultados materiales de la obstinación colectiva por dar visibilidad a lo que permanecía oculto. En distintos lugares del país han sido fabricados memoriales, monolitos, placas que recuerdan a los ausentes. La información sobre éstos se multiplica en letreros que simulan las pancartas que durante décadas han cargado los familiares de las víctimas con sus retratos.



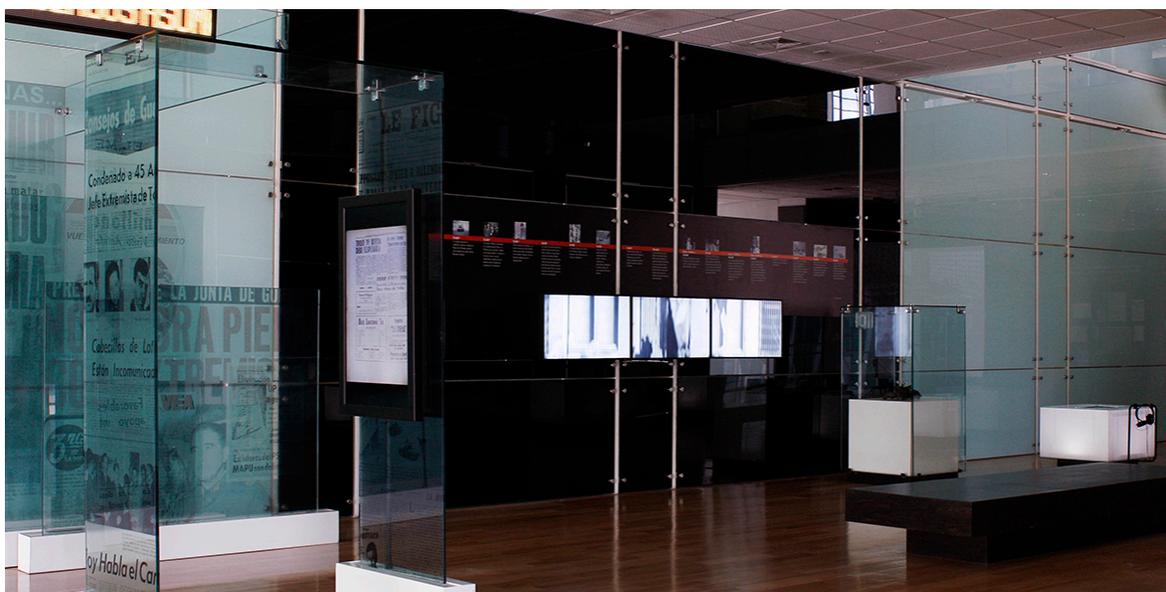
Fotografía del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Subiendo las escaleras, junto a fotografías gigantes de movilizaciones sociales pre golpe, entre las cuales se puede ver a Víctor Jara⁶¹, se oyen gritos y cantos multitudinarios. Este es uno de los ejemplos de los intersticios que desmontan la rigidez del relato delimitado por fechas concretas porque hace referencia a las manifestaciones anteriores a lo que continúa en el piso siguiente: el *Once de septiembre*.

Habiendo llegado al final de las escaleras, se vislumbra a la izquierda la imitación de un kiosco digital que muestra en diversas pantallas las portadas y páginas de diarios que daban

⁶¹ Artista chileno asesinado por la dictadura. Para más información <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-7680.html>

cuenta del levantamiento militar. Repartidos por la sala, seis televisores en cubos blancos reproducen las imágenes de archivo de noticieros. En uno de ellos, la Junta Militar explica lo que desde entonces se aplicará en el país. Sobre un muro llamado tríptico, una cronología por hora de la fecha en cuestión que parte a las 6:00hrs. y termina a las 18:00hrs. En el muro oriente, un telón donde se proyecta lo que captura la cámara que apunta en vivo y en directo a La Moneda, casa de gobierno que el 11 de septiembre fue bombardeada. Finalmente, sobre las cabezas de los visitantes está el imponente retrato colectivo de los desaparecidos y ejecutados.



Fotografía del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

El Fin del Estado de Derecho. Una nueva constitución, representa el inicio del sistema represivo. Por el costado del pasillo los paneles se titulan: *La Junta ha acordado dictar...*, *El pueblo de Santiago debe permanecer en sus casas*, *Clausúrese el Congreso Nacional*, *Prohíbanse los partidos*, *El Gobierno podrá disponer la expulsión del país de determinadas personas*, *Los organismos de represión*, *La Constitución de 1980*, *reemplazo de la Constitución de 1925*. ¿Dónde está el énfasis en esta parte del relato? A mi parecer, en la historia y las víctimas: una constante condena a la dictadura.

Tanto esta sección como la siguiente y las dos posteriores al *Dolor de los niños* utilizan el mismo espacio y recursos gráficos, objetuales y audiovisuales, siempre originales y/o copias facsimilares. Vitrinas con documentos, imágenes y objetos, en los muros material bidimensional que se presenta en diferentes capas y profundidades, cada uno con su respectiva cédula, conteniendo información sobre el donante y sobre el objeto mismo.



Fotografía del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Condena Internacional. La dictadura traspasa las fronteras. En el exilio, los chilenos se organizan para dar a conocer a la comunidad internacional lo que está sucediendo en Chile. La ONU, en aquel momento, expresó “su más profunda preocupación por el hecho de que se siga recibiendo información sobre constantes y abiertas violaciones de los derechos básicos y libertades fundamentales en Chile” (Resolución 3.219 de la Asamblea General de la Organización de Naciones Unidas, del 6 de noviembre de 1974). También hay asesinatos en el exterior. La Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) crea una división destinada a “neutralizar” las acciones opositoras en el extranjero: a través de este brazo internacional, ejecuta los asesinatos de destacados chilenos exiliados⁶². Nace también la Operación o Plan

⁶² Policía secreta de la dictadura. Fue responsable de numerosos casos de infiltración política, y violaciones a los derechos humanos entre los que se cuentan asesinatos, secuestro y tortura de personas.

Cóndor: proyecto de represión sin fronteras, en la que durante la década de 1970 los servicios de inteligencia del Cono Sur se coordinan para eliminar a los adversarios de los regímenes autoritarios que gobiernan sus países. A un costado del pasillo están los paneles, tapando del sol a las vitrinas y muros llenos de recortes de prensa, propaganda política, fotografías del Estadio Nacional, de centros de detención y torturas, pantallas táctiles con videos sobre el estado de sitio, entre otros.

Represión y Tortura es, bajo mi consideración, uno de los espacios más complejos de resolver. Una de las problemáticas de mayor tensión por la que tienen que pasar los museos memoriales es representar la violencia. En el caso del MMDH se trata de una violencia concreta, referida al período dictatorial en la cual el propio Estado actuó como aparato represivo. Por lo tanto, ¿cómo se puede abordar la representación de la tortura y la masacre? ¿Qué posición debe tomar el Estado en el levantamiento de un museo agenciado por él mismo, que pretende representar la violencia ocurrida en un período político y social que forma parte de su propia historia? ¿Cómo enfrentar, en un contexto donde prima la evidencia, la representación de lo irrepresentable?

En este punto me parece pertinente hacer una pausa en la descripción del guion, ya que las preguntas recién esbozadas se conectan directamente con las problemáticas que dan vida a esta investigación. Como una primera aproximación podría decir que una representación metafórica, artística, estética, sensible y desfigurada del horror abre posibilidades de interpretación, reformulando y modificando el referente, o quizás, haciendo uso de códigos, formas y conceptos que desbordan la racionalidad y la mimesis. Sin embargo, el riesgo que esta representación tiene es caer en lecturas ininteligibles, intrincadas, que incurren en una híper esteticidad en la que el exceso de plástico y fantasía puede provocar distanciamiento e insensibilidad, o bien, una tergiversación del acontecimiento que no consiga evocar ni incriminar al visitante a que tome una postura.

¿Cómo resolvió el MMDH la museografía de estos tópicos de conflicto? Al igual que el resto de la muestra, con pruebas y evidencia, aunque a diferencia de otros museos memoriales éste no expone sangre ni restos humanos⁶³.

El espacio está separado del resto del museo a través de una tela en la que están impresos los nombres de los ejecutados y desaparecidos. Aquí se encuentra un catre junto a un aparato de descargas eléctricas bajo un telón en el que se proyectan testimonios de personas que fueron torturadas. Al frente, dibujos y pequeños fragmentos descriptivos de las técnicas de tortura utilizadas por los militares: *Aplicación de corriente eléctrica, Golpizas reiteradas, Lesiones corporales deliberadas, Colgamientos, Posiciones forzadas, Privación o interrupción del sueño, asfixias y exposición a temperaturas extremas, Amenazas, Simulacro de fusilamiento, Humillaciones y vejámenes, Desnudamiento, Agresiones y violencia sexuales, Presenciar torturas de otros, Ruleta rusa, Confinamiento, Métodos de fusilamiento, Desaparición de personas*. Hay libros que contienen recopilaciones de documentos con información detallada sobre ciertos casos emblemáticos, como *La Caravana de la muerte*, la desaparición en Chuquicamata de Carlos Berger Guralnik, *Montajes de prensa, Sobrevivientes a los fusilamientos y Militares constitucionalistas*. También son expuestas fotografías y prensa escrita sobre los hallazgos de cuerpos mutilados, como el caso Lonquén. Esta sección es importante porque una de las obras de arte que protagonizan el siguiente capítulo trabaja en base a ese acontecimiento.

⁶³ Existen memoriales, como *Murambi Genocide Memorial Centre*, que a través de su montaje explícito se aventuran en rozar lo mórbido hasta parecer absurdo, exagerado y en consecuencia también lejano, casi cinematográfico. O quizá, pretenden conmocionar por medio de una musealización del crudo realismo, provocando en el espectador una parálisis de impacto –tristeza, odio, asco–, en la cual la emoción de esa herida agota las instancias de pensamiento y el desciframiento de elementos históricos y sociales, desactivando de esta manera el juicio crítico. También podría decirse que en aquellos casos la intención es naturalizar, sumando un retrato más a las múltiples imágenes de violencia que son diseminadas constante y masivamente.



Fotografía del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

La artista visual Alejandra Wolff señala que la evidencia se vuelve necesidad “frente a la desaparición de los cuerpos humanos y los cuerpos de obra, al ocultamiento de las pruebas, de los documentos legales y los archivos que inculpaban a los criminales durante la dictadura dando paso a la impunidad, en el ámbito político y judicial por un lado, y a la discontinuidad de los relatos, por otro” (Wolff, 2015). Sin embargo, a pesar de que el museo ha optado por la literalidad en esta parte del recorrido, así como en gran parte de su relato, distingo aquí un quiebre en su deseo de objetividad a través del compromiso moral y la empatía que disponen ante la subjetividad del testimonio. Aunque hay algunos testimonios de carácter más “técnico” y descriptivos de las sesiones de tortura –higiénicos, no tan cargados a lo emocional–, ver a las víctimas y oír sus relatos conmociona, sensibiliza y abre preguntas sobre el valor de compartir ese tipo de experiencias, o a su vez sobre el agotamiento de la memoria como un recuerdo privado, reducido a lo vivido en carne propia.



Fotografía del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Continúo ahora con el recorrido descriptivo de los bloques del guion. *El dolor de los niños* está representado a través de cifras de víctimas directas infantiles que las Comisiones de Verdad determinaron: 150 menores ejecutados políticos o asesinados en protestas, 39 detenidos desaparecidos y 1.244 presos políticos y torturados. Hay fotografías y dibujos. La carta de una niña, Ninoschka Henríquez Araya, a Lucía Hiriart de Pinochet pidiendo información sobre sus abuelitos desaparecidos y la respuesta de ésta. También se puede ver una entrevista de Javiera Parada, la misma de la pelea con Krebs (referida en el apartado *Microhistoria de la memoria en Chile* del capítulo 1), a sus 12 años, relatando su experiencia frente al secuestro y degollamiento de su padre. Son algunos de los recursos que se exhiben en este bloque, los que pretenden perturbar, inquietar y desarticular al visitante emocionalmente al presentar casos conmovedores y dramáticos de violaciones a los derechos humanos de los niños y niñas. A partir de esto, cabe preguntarse: ¿cuán eficaz o terapéutica es la “política de la lágrima”? El académico Michael Lazzara responde en alguna medida a este cuestionamiento que: “curiosamente no se habla de la impunidad ni de las tremendas dificultades que abogados, activistas, víctimas y familiares han enfrentado durante largos años de lucha por una resolución legal. En vez de eso, se prefiere enfatizar lo que sí se ha logrado en el esfuerzo por “reparar” los daños de los ofendidos y sanar el país” (Lazzara, 2011: 71). Una idea que relaciono a la de Ricard Vinyes sobre la memoria oficial

de los museos memoriales, en la cual se enfatiza la ideología de la reconciliación y el relato en base a la experiencia del dolor, procedentes de la “política de la víctima”, donde no se potencia el capital transmisible de la memoria democrática: la trasgresión, que entre otros también resisten contra aquella impunidad que Lazzara indica.



Fotografía del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Demanda de Justicia y Verdad es el bloque dedicado a las organizaciones de derechos humanos que impulsaron acciones solidarias, movimientos por la vida y la defensa de los detenidos, y actos de denuncia. Durante el régimen autoritario, para que sus demandas de justicia fueran visibles ante el silencio y la indiferencia oficial, hubo quienes se encadenaron a edificios emblemáticos e hicieron largos ayunos. Asimismo, se movilizaron para recopilar y difundir información sobre lo sucedido. A partir de esto, son exhibidos aquí cientos de recursos de amparo, denuncias, querellas y otras gestiones legales. Uno de los personajes más emblemáticos que es retratado es el Cardenal Raúl Silva Henríquez, importante defensor de los derechos humanos durante la dictadura chilena.



Fotografía del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Ausencia y memoria. Rodeado de velas de acrílico en un balcón de vidrio, el visitante puede observar de frente los retratos de algunas víctimas directas de la dictadura. Un interactivo en el centro del mirador permite buscar sus nombres y sus respectivas fichas informativas. Mirar desde lejos, quizás a una distancia que, por su exceso, dota de espectacularidad al conjunto de imágenes, lo que, de alguna manera, reduce la melancolía, y el vínculo que puede provocar. Se trata de un espacio estetizado que circunscribe el recogimiento. Aquí debió realizarse un exhaustivo trabajo para resolver un gran problema: la “nube”, como es conocida al interior del museo, no estaba sistematizada. Inicialmente, este bloque se concentró en un montaje bello, estético más que efectivo, que tenía por objetivo que los familiares de los retratados, o cualquier visitante, pudieran encontrar entre todos aquellos rostros, el retrato de quien estaban buscando. Sin embargo, hubo muchas ausencias, además de datos que no se correspondían con los rostros retratados. ¿Quién no querría encontrar la imagen de una víctima cercana en la institución oficial de la memoria? El museo pensó que nadie, gran error.



Fotografía del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Lucha por la libertad. En paneles y textos a muro se expone información relativa a las movilizaciones ciudadanas que buscaban resistir la violencia del Estado. Algunos títulos son los siguientes: *La ciudadanía se organiza. Irrumpe el movimiento social. Los partidos. Retorno de la política. Las protestas. El pueblo se manifiesta en las calles. Medios opositores. La prensa alza la voz. Septiembre de 1986. Atentado contra el general Augusto Pinochet. Durante el Paro Nacional del 2 de julio de 1986, una patrulla militar captura a dos jóvenes en el sector de General Velásquez, en Santiago: el fotógrafo Rodrigo Rojas (19 años) y la estudiante de ingeniería civil eléctrica Carmen Gloria Quintana (18 años) y les prenden fuego.*



Fotografía del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

La Cultura es un espacio que da cuenta de la censura vivida en aquellos años: la suspensión de conciertos y exposiciones, la quema de libros, el freno a la producción del Nuevo cine chileno –se allana Chile Films, se incauta y se quema material–, el cierre de la Escuela de Cine de Chile y el surgimiento de espacios culturales alternativos. También está el surgimiento del Sello Alerce en 1975 y el desarrollo de la Asociación de Canto Nuevo de Chile en 1981. A mi parecer, la sala no da cuenta de la fuerza resistente de los movimientos y actividades artísticas y culturales que día a día emergían. Un ejemplo de ello es el siguiente: ¿dónde está la Escena de Avanzada⁶⁴? ¿Por qué no fue incluida? La cédula más cercana dice: “En 1979, surge el Colectivo de Acciones de Arte (CADA). Paralelamente, se desarrolla el arte brigadista con la Brigada Ramona Parra y la Brigada Elmo Catalán”. Sin duda, estas son menciones insuficientes si consideramos la enorme incidencia que estos movimientos y colectivos tuvieron en el acontecer artístico, político y social en aquel período, problemática que genera más dudas que certezas en estos espacios que pretenden representar una gran cantidad de temas en espacios tan reducidos.

⁶⁴ Recuerdo que la “Escena de avanzada” es el término acuñado por Nelly Richard para hablar de la producción artística chilena en el período dictatorial en la cual se buscaba reformular la relación entre arte y política.



Fotografía del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Retorno a la esperanza, Plebiscito y Fin de la dictadura. Estos tres ejes temáticos se encuentran en la misma sala, incluso junto al ítem anterior sobre la cultura. Expuesta sobre un muro se encuentra la lista de nombres de exiliados que en democracia pudieron retornar, junto a dibujos de niños y niñas realizados en el exilio. A un costado objetos, textos y audiovisuales escenifican el triunfo del No y su célebre campaña *La alegría ya viene*. También se encuentran documentos que dieron cuenta del fin del régimen autoritario de Pinochet, y por último el video en el cual el entonces reciente presidente electo democráticamente, Patricio Aylwin, realiza un discurso en el Estadio Nacional que da comienzo a la continuación de gobiernos Concertacionistas⁶⁵. En mi opinión, la antesala para el último bloque del relato, en la cual considero se eleva una antigua esperanza, hoy frustrada, de la reconstrucción de un proyecto político en el que se rechazaba toda forma de

⁶⁵ La Concertación de Partidos por la Democracia era una coalición de partidos políticos de izquierda, centroizquierda y centro, que gobernó Chile desde el 11 de marzo de 1990 hasta el 11 de marzo de 2010. Posteriormente sus partidos se unieron con otras fuerzas de centroizquierda e izquierda para formar la Nueva Mayoría, que desde el 11 de marzo de 2014 es la coalición oficialista. Para conocer el discurso revisar: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0055348.pdf>

opresión y que enaltecía la libertad, el derecho y la justicia. Frustrada porque creo que han seguido existiendo casos de injusticia y represión policial en Chile⁶⁶.



Fotografía del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Nunca más es el final del recorrido, que en teoría consolida el discurso del museo a través de aquella premisa. Se trata de una sala en la cual se proyecta un audiovisual que reitera una y otra vez, en diferentes colores y tipografías la palabra “nunca más”. Bajo mi criterio no da cuenta de su importancia ni de lo fundamental que es el objetivo último de todo este proyecto político y museológico. No sólo se pierde en el “problema técnico” que se produce con el exceso de luz que impide ver bien el video, sino en la falta de sustancia de la experiencia, quiero decir, en comparación con el resto del museo que pone en escena objetos, información y recursos museográficos espectaculares. El mensaje y la reflexión final que afirma que los hechos allí representados no pueden volverse a repetir, se desvanece en la mera observación de un espectador pasivo y fatigado.

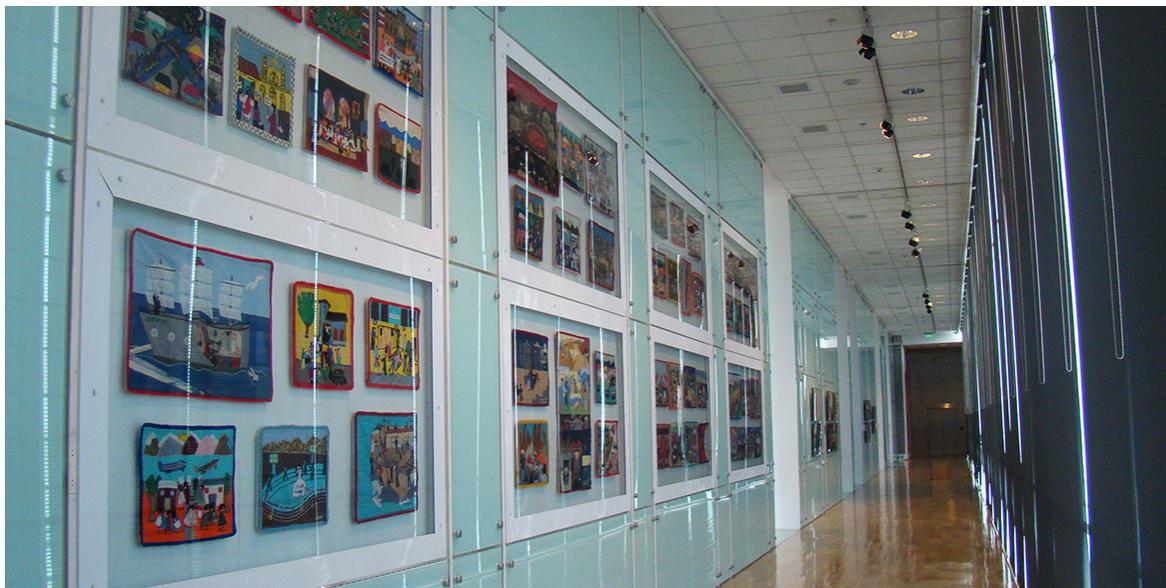
⁶⁶ Ejemplos como el Conflicto Mapuche (en el que se debate la recuperación de tierras y la autonomía del pueblo mapuche respecto al Estado de Chile) o las marchas estudiantiles (que luchan por una educación pública, gratuita y de calidad para todos), en los cuales existe un importante despliegue de fuerzas policiales y represoras.

El recorrido que he realizado en este apartado representa un conjunto de descripciones y cuestionamientos acerca del guion museológico del MMDH, el cual ha tenido por función abordar en términos generales el enorme acervo que el museo presenta en su muestra permanente y aproximarme al discurso que busca generar con él. Sin embargo, pese a la imposibilidad de dar cuenta de las múltiples problemáticas inherentes a la colección en su totalidad, considero que este panorama ha permitido elaborar algunas preguntas e ideas que pueden alimentar un sentido crítico con respecto a los alcances de la exposición que presenta. ¿Ha logrado el MMDH desarrollar un relato que invite a la reflexión y a la propia interpretación del visitante? En primera instancia, podría decirse que la gran cantidad de objetos expuestos y de pequeños relatos genera la impresión de que no falta nada, es decir, que la muestra es exhaustiva. Ante la ausencia de intersticios evidentes, creo que el museo ha optado por potenciar una lectura en la cual la memoria se hace presente como la capacidad de codificar, almacenar y recuperar cierta información, y no como una práctica interpretativa, productiva, abierta y múltiple. Esto me ha conducido a pensar que hay aquí se presenta una carencia que tiene que ver con no reconocer la imposibilidad de eliminar la subjetividad en cualquier práctica humana. Eso, sumado a que se percibe una dificultad por parte del museo de tomar distancia del dominio discursivo, postura que si fuera “soltada” significaría admitir su propuesta como una posibilidad entre otras, permitiendo de esta manera que el visitante buscara su propio camino.

A partir de lo anterior, surge un tema que me interesa tratar como una primera aproximación a un asunto que es fundamental para este trabajo: la presencia del arte en un museo de estas características. Una vez terminado el recorrido antes expuesto, se encuentra un pasillo en el tercer piso, en el que están, aisladas del circuito histórico, expuestas algunas piezas que conforman la colección de arpilleras⁶⁷. Si éstas son arte, manifestación estética y política o artesanía no es una pregunta que me interesa responder aquí. Sin embargo, creo que su presencia cuestiona precisamente la búsqueda de objetividad que hasta ahora he planteado porque en ellas se pone en evidencia la subjetividad de sus creadoras, y al mismo

⁶⁷ Recordando que se trata de una técnica textil que se caracteriza por utilizar, como tela base, sacos de harina o de papas, cosidas a mano, usando agujas, hilos y lana. Una expresión artística popular que enfrentó de forma colectiva y pacífica a la violencia política y la censura.

tiempo, del discurso del museo que como señalé, aunque no las incluye como parte del guion temático, su puesta en escena fractura la idea casi científicista de la memoria.



Fotografía del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

4. Arte permanente

Como ha sido señalado anteriormente, a pesar de privilegiar una orientación histórica que se sustenta a través del archivo/documento probatorio, el MMDH también expone en su muestra permanente obras de arte. Son dos: *Geometría de la Conciencia* de Alfredo Jaar⁶⁸ y *Al mismo tiempo, en el mismo lugar* de Jorge Tacla⁶⁹. ¿Qué temáticas desentrañan estas obras? ¿Qué reflexiones plantean? ¿Podríamos pensar que su presencia pretende impulsar experiencias y planteamientos que los documentos de la colección no logran generar?

Se trata de dos obras de arte hechas expreso para el museo, es decir, que están supeditadas a su contexto. Según mi opinión, una obra expuesta en el MMDH no tiene las

⁶⁸ Alfredo Jaar es artista, arquitecto y cineasta. Nació en Chile pero vive en Nueva York. Obtuvo el Premio Nacional de Artes Plásticas de Chile en 2013. <http://www.alfredojaar.net/main.html>

⁶⁹ Jorge Tacla es artista. Nació en Chile, pero hoy vive y trabaja en Nueva York y Santiago. <http://jorgetacla.com/>

mismas repercusiones ni lecturas que una expuesta en un espacio público o en un museo como el Museo de Bellas Artes. Las obras aquí provocan y evocan de una manera distinta al formar parte de una historia que la muestra permanente se encarga de delimitar con la mayor claridad posible, produciendo un diálogo inevitable de éstas con esos objetos y con esos relatos. Eso sí, se trata de subjetividades que conversan con la muestra permanente pero desde otro espacio, ya que, aunque son parte de la museografía inamovible, no se encuentran al interior del edificio sino fuera, lo cual interpreto como una estrategia consciente de incluirlas pero sin “fundirlas” en el discurso, es decir, una especie de resistencia a incorporar este lenguaje a su relato oficial.

Geometría de la Conciencia



Fotografía de Cristóbal Palma, Estudio Palma

Lo que aquí se encuentra es el registro de vidas concretas: mujeres, hombres, niños, que de la noche a la mañana fueron sacrificados, torturados, hechos desaparecer, y que así hicieron de nuestro territorio una fosa fúnebre. Cavada a un costado del edificio, la obra de Alfredo Jaar titulada *Geometría de la Conciencia* nos muestra esa fosa. Su descenso recrea todos los descensos: es el descenso de la vida entrando en la muerte y es el descenso de los cuerpos arrojados (Zurita, 2011: 30).

La interpretación que presenta el poeta chileno Raúl Zurita en el texto para el catálogo del museo aborda principalmente la relación de la obra con las víctimas de la dictadura y la potencia simbólica que ésta tiene. Sin embargo, es el propio artista Alfredo Jaar, autor de la obra, quien señala su alcance como una fuerza común: “me interesa mucho cómo funciona la conciencia humana, cómo interpreta a veces radicalmente los mismos hechos, y se me ocurrió la operación geométrica para crear una especie de simetría para sugerir que estamos todos juntos en este proyecto de país” (Jaar, 2011: 38). Por esta razón, Jaar creó una composición mixta que contiene tanto las siluetas de víctimas como retratos tomados por el artista a ciudadanos chilenos contemporáneos, por lo tanto, además de romper con el modelo tradicional de los memoriales que sólo incluyen a las víctimas directas, este trabajo materializa una combinación que denota el interés de hacer de la memoria un compromiso actual y colectivo. Es una obra que actualiza, que tensiona las experiencias del pasado con las presentes interpelando al visitante de hoy a ser parte de la contingencia política y ciudadana, a ser parte de algo común.

Se trata de una obra envolvente, que invita a sumergirse en una experiencia multisensorial. En un espacio cúbico aparentemente vacío, el visitante es llevado a experimentar una total oscuridad durante sesenta segundos. “La ausencia de luz y el silencio que reinan en el lugar, unidos al encierro que implica la obra, generan inevitablemente ansiedad y angustia en el espectador” (Mora, 2012: 72). Pasado el minuto en penumbra la luz es encendida. Luego aparecen, desde el interior de una trama de fondo negro, 500 siluetas blancas recortadas en el muro frontal. En ambos costados hay espejos que al enfrentarse reproducen las siluetas luminosas hasta el infinito, creando una sensación ligada a la inmensidad inconmensurable de la pérdida (Valdés en Mora, 2012: 72). Luego de otros sesenta segundos, la luz vuelve a apagarse, sumergiendo una vez más al visitante en la oscuridad total. Sin embargo, ya no hay una negrura absoluta porque la memoria de la retina⁷⁰, al apagarse la luz, recuerda aún las siluetas suspendidas. Se trata, por tanto, de una operación

⁷⁰ Fenómeno visual descubierto por el científico belga Joseph Plateau que demuestra como una imagen permanece en la retina humana una décima de segundo antes de desaparecer completamente.

conceptual y óptica/física que articula la desaparición y la aparición a través de retratos múltiples.

La obra de Jaar, bajo mi perspectiva, busca los resquicios para continuar construyendo sentido y reestablecer desde la esfera de lo simbólico la trama cultural rasgada por la dictadura y sus secuelas políticas, económicas y culturales. Es una herramienta estimuladora, un discurso abierto que incita al espectador a generar su propia interpretación desde aquella propuesta creativa y subjetiva del artista. ¿Puede ser considerada un soporte eficaz para generar un acto de memoria activa y reflexiva entrecruzando elementos poéticos, políticos, éticos y estéticos?

En torno a la recepción de la obra, creo importante resaltar que *Geometría de la conciencia* sólo se puede visitar acompañado de un guía –quien debe abrir y cerrar la puerta, activar los mecanismos luminosos y, eventualmente, auxiliar a algún afligido visitante que no resiste la oscuridad y el encierro–, lo cual restringe su uso y contemplación. Además, al menos en las visitas guiadas que realiza el Área de Educación del MMDH, su visita se propone al finalizar el recorrido (efecto del discurso objetivo que potencia el guion permanente basado en el archivo), es decir, cuando la “fatiga museal” es absoluta⁷¹.

La obra de Jaar se encuentra en un subterráneo ubicado en medio de la explanada del museo, superficie desde la cual sólo es posible ver una escalera de concreto que lleva hacia abajo. No existe información expresa sobre la obra ni el artista; a veces tampoco ésta es entregada por los guías. ¿Por qué decide el museo obviar la información considerando la estrategia científicista y explicativa de la muestra permanente? ¿Qué herramientas le entrega al visitante para que se apropie de la obra? ¿Puede o debe el MMDH, con su especificidad memorial no artística, explicar el arte? No. Sí. Quizás. Un poco.

⁷¹ Esta obra fue propuesta por la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas, a través de su unidad técnica, la Comisión Nemesio Antúnez, que está encargada de gestionar e incorporar arte a la infraestructura y espacio público, con el objeto de favorecer el ejercicio, práctica y difusión de las artes y del patrimonio cultural de la Nación (Ley 17.236). Para revisar el documento completo: <http://www.arquitecturamop.cl/centrodocumental/Documents/obras%20full%201.pdf>

Creo que hay una potencia que aún no se ha explorado: el uso masivo de esta obra. El discurso extenso y archivístico del museo limita su consumo, su experiencia estética. Aunque sus particularidades formales requieren la compañía de un guía, me parece que la apertura o diseminación de su visita puede generar las fracturas necesarias que la muestra permanente rehúsa proponer: es una posibilidad para que el MMDH abra sus discursos, para no asistir al público de una manera tan rígida, para que considere los propios relatos que expone como subjetividades, para que permita construir ideas sobre la memoria a partir de la multiplicidad de experiencias que habitan en cada quien, sobre todo si se trata de hechos tan difíciles de representar, o quizás, de hechos que pueden ser considerados decididamente irrepresentables.

Al mismo tiempo, en el mismo lugar



Fotografía del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Ubicado en el muro que conecta la explanada con la entrada del metro, se encuentra el mural de Jorge Tacla, *Al mismo tiempo, en el mismo lugar*, obra que fue realizada por su autor en conjunto con artistas jóvenes⁷². El tema central de la obra alude a un fragmento

⁷² Desconozco los nombres de los artistas participantes. Es una información ausente en cédulas y web.

conformado por dos versos de un poema que Víctor Jara –cantante, compositor, director de teatro, artista chileno– compuso en el Estadio Chile momentos antes de ser torturado y luego asesinado: *Canto, qué mal me sales / Cuando tengo que cantar espanto...*

Según su propio autor, el mural “constituye un registro vívido que desde el lugar de la violencia representa la última expresión de un artista bajo la amenaza de muerte. Este poema nos involucra tanto a los chilenos como al resto del mundo” (Tacla, 2011: 39). Se trata de un mural de 34 metros, compuesto de placas metálicas esmaltadas de celeste en las cuales se reproduce una perspectiva fotográfica interna del Estadio Nacional, edificio que se utilizó como centro de detención, tortura y exterminio durante la dictadura, y donde además fue asesinado Víctor Jara. Sobre esta perspectiva se encuentra también el fragmento del poema, escrito por el artista en los días previos a su muerte dirigido a su esposa, Joan Jara, el cual pudo llegar a sus manos gracias a que otros prisioneros gestionaron su salida. Es un registro vivo creado en un lugar de violencia e intimidación, que además da cuenta de un sentido de lo colectivo articulado en una experiencia en la cual cada vida involucrada está en juego.

A diferencia de la obra de Jaar, en el estudio y conteo de visitantes no existe un número concreto para la obra de Tacla. Probablemente, la razón de esto se debe al lugar en que está emplazada: al estar ubicada frente a la cafetería y a la tienda y además en el paso que conecta la Galería de la Memoria con la entrada del museo es imposible determinar cuántas personas lo visitan ya que se trata de un lugar de tránsito⁷³.

Creo interesante lo que se produce en este cruce de lenguajes generado por los dos trabajos hasta ahora expuestos, ya que con estas obras de arte se abren posibilidades de experiencias y planteamientos que no están supeditados al relato objetivo y los documentos indiciales expuestos dentro del museo. Aquí se asumen, bajo mi perspectiva, las interpretaciones personales y subjetivas, los discursos más abiertos que escarban en otro tipo de intersticios

⁷³ Sin embargo, según Jo Siemon, Jefa del Área de Educación la obra es utilizada como referente en algunos talleres, especialmente por su técnica, medios materiales y la transferencia fotográfica (Entrevista a Siemon, enero 2014).

y lenguajes que rompen con las lógicas comunes de la experiencia. Aunque a *grosso modo* las temáticas que se encuentran en la permanente –por ejemplo la desaparición, la ausencia o el mismo caso de Víctor Jara– son también parte de las obras, éstas escarban otras capas, otras relaciones, otras formas alternativas como acto de rememoración, como por ejemplo el recuerdo a Jara por su escritura a través de un fragmento de su poesía. Se trata de dos propuestas que se nutren del poder simbólico y político que la misma institución les otorga, que combinan la información y visibilización con aspectos poéticos que invitan a tener, como señala la investigadora Andrea Giunta (2014) una experiencia meditativa, que permita actualizar lo sucedido en dictadura, activar el contacto con distintos aspectos del pasado, empujar el diálogo entre imágenes. ¿Qué otras estrategias se suman al repertorio de formas de volver presente ese pasado en el museo?

5. Exposiciones temporales. Actualizando el discurso

La importancia de las exposiciones temporales reside en su inherente capacidad de problematización con respecto a la muestra permanente de un museo. Se trata de una estrategia museológica que tiene por objeto romper con lo estático del discurso: activar, actualizar y cuestionar su contenido y forma desde variadas propuestas curatoriales que permitan explorar nuevas temáticas y problemáticas e incluso establecer relaciones con otras latitudes. Además de una forma de renovar y mantener a la audiencia, porque hay quienes ya conocen la muestra permanente y deciden asistir a las temporales como parte de una cultura museal e interés en el proyecto museístico. Y hay quienes llegan al museo, el MMDH, por primera vez por interés en una exposición temporal o artista en particular más que por interés en su relato histórico, pudiendo (o no) recorrer la muestra permanente. Por último, junto a las exposiciones permanentes, constituye uno de los recursos más importantes que tienen para exhibir y divulgar las colecciones que resguardan e interpretan, y exteriorizar sus principios, como táctica de divulgación, de diálogo, construcción e

intercambio de significados con los visitantes, cuestión principal del rol social y pedagógico del museo⁷⁴.

Es importante señalar una contradicción, que a pesar de los propósitos actualizadores y dialogantes el equipo de educación del museo no hace trabajo de mediación en las exposiciones temporales. Según señaló Jo Siemon, Jefa del Área de Educación, porque no dan abasto –asunto que asumo importante pero que no abordaré en profundidad. Ahora bien, ¿producen las exposiciones temporales del MMDH tales propósitos? ¿De qué manera?

En el MMDH, el conjunto de exposiciones temporales dibuja y redibuja una línea curatorial, un propósito, una tendencia, una práctica, una ideología, o al menos eso tiene por objetivo en una primera lectura. ¿Es una línea crítica, experimental, temática, historicista? ¿Está comprometida con el estatuto que habla sobre la reparación de las víctimas? ¿Permite el desarrollo de debates o más bien los cierra? ¿Cómo problematiza con una muestra permanente colmada de objetos, huellas y testimonios? ¿Existe una tendencia curatorial relacionada al pasado traumático en las exposiciones que exhibe?

Una estrategia para acercarme a algunas respuestas ha sido escarbar en los tipos de exposiciones existentes y en los criterios que utiliza la institución, o mejor dicho su equipo conformado para esta labor, con el fin de elegir sus exposiciones temporales y desarrollar en ellas curadurías específicas. Propongo este método, primero, para conocer cómo y por medio de qué producciones construyen discursos; segundo, para observar si a través de los criterios que utilizan se descubre o visibiliza una tendencia curatorial.

En el museo en cuestión se despliegan distintos tipos de exposiciones temporales que recurren a diversos objetos, imágenes y medios para configurar un relato material y discursivo. Un ejemplo de ello son las exposiciones de creación propia, es decir, aquellas

⁷⁴ La relevancia de las exposiciones temporales es mayor cuando el museo no tiene muestra permanente. Pero no es el caso de estos objetos de estudio.

que surgen desde el interior del museo, especialmente las concebidas por el Área de Colecciones e Investigación (y en menor medida el Área de Museografía y Exposiciones). Éstas se crean, principalmente, por el compromiso con la colección y la responsabilidad de exponerla, ya que lo exhibido en la muestra permanente, como fue señalado al inicio del capítulo, no acaba ahí sino queda una numerosa colección por investigar y exponer (es importante recordar que hoy sólo está expuesto un 0,4 % de la totalidad de piezas de la colección). A partir de esta condición, que es ante todo una posibilidad de apertura del discurso, se hacen nuevas lecturas del pasado que las piezas representan, se crean nuevas curadurías y museografías, nuevas problemáticas, temas y colecciones pendientes, exploraciones y experimentaciones.

Dentro de las exposiciones temporales de creación propia quisiera destacar *Interfaz*, creada y exhibida en el año 2012. La resalto porque es una exposición que centra el foco en las víctimas, para dar cuenta de sus vidas en presidio y las múltiples estrategias que desarrollaron para resistir (similar al bloque de la permanente *Represión y Tortura*, por lo cual podría pensarse en que no está actualizando sino más bien expandiendo y continuando un discurso ya presente). Esta muestra buscó potenciar, a través de una museografía teatralizada, la experiencia introspectiva, lo íntimo de la artesanía carcelaria, las cartas, dibujos y otros objetos, porque existía un compromiso con los donantes. No hay que olvidar que la artesanía carcelaria es la categoría más abundante en la colección de naturales objetual.

Por otro lado, también se han producido exposiciones del tipo convocatoria, que hasta ahora han surgido desde el Área de Museografía y Exposiciones. Un ejemplo es *Acumulación Breve*, curada por la Jefa del área María José Bunster, que consistió en el trabajo de un grupo de artistas visuales jóvenes en el que realizaron obras en función de una investigación del archivo del museo⁷⁵. También se han producido exposiciones temporales que, si bien entran en la categoría de “exposiciones temporales propias”, han sido más bien

⁷⁵ Para mayor información <http://www.museodelamemoria.cl/expos/acumulacion-breve-artistas-jovenes-y-archivo/>

el resultado de talleres efectuados en el propio museo, como la que se realizó el año 2012, donde fueron expuestos los resultados de los talleres de verano realizados por el equipo de educación: arpilleras, cortometrajes y comics. Por último, pese a que también es exposición propia, la muestra itinerante denominada *Nunca más*, corresponde una creación del museo pero pensada para visitar otros espacios dentro del país, a partir de la cual apuesta a una difusión extendida, por lo que el MMDH está forzado a explorar nuevos canales de distribución y establecer relaciones con otras instituciones⁷⁶.

Por otra parte, las llamadas exposiciones de carácter transnacional hacen referencia a los montajes peregrinos y exploradores, a exposiciones que se trasladan, se acomodan y dialogan con distintos espacios y contextos. En este bloque se encuentran *Abu Ghraib* de Fernando Botero o *Yuyanapaq*; esta última, en palabras del propio museo, es un “relato visual del conflicto armado interno que se desató en Perú a fines del siglo pasado con un Banco de Imágenes titulado *Yuyanapaq, Para Recordar*” (Exposiciones anteriores, web MMDH). Es interesante analizar los recorridos que hacen estas exposiciones, pues transitan por espacios culturales y museísticos, de índole artística o memorial, que le dan a la obra distintos matices, distintos contextos y relatos curatoriales. Un ejemplo de ello es el caso de *Ausencias* (versión argentina y versión brasileña) y *Distancias*, del fotógrafo argentino Gustavo Germano (cuyo hermano es detenido desaparecido de la última dictadura argentina), obras que desde el año 2007 hasta el año 2015 han sido expuestas en 81 lugares alrededor del mundo, según indica la página web del propio artista⁷⁷.

Los criterios de selección de las exposiciones temporales pretenden evitar la reiteración de lenguajes y tópicos que abordan las otras muestras temporales, es decir, si en una se despliegan un conjunto de fotografías, no montar en la siguiente exposición nuevamente fotografía, aunque existan diversos géneros dentro de la misma –prensa o fotografía de autor/artística–, o no insistir una y otra vez en diferentes lecturas sobre la tortura, teniendo

⁷⁶ Se trata de una exposición en la cual se resume en 13 módulos, el guion del museo. Desde el año 2011 la muestra *Nunca más* ha visitado más de 10 ciudades a lo largo del país.

⁷⁷ Incluso en el MM que abordo más adelante. Para mayor información: <http://www.gustavogermano.com/exposiciones/>

otros tantos acontecimientos y temas a los que dedicarse. Aquí es interesante observar la doble curaduría interna, encargada por Área de Museografía y Exposiciones y también por el Área de Colecciones e Investigación, las que tienen distintos enfoques y objetivos y por ende desarrollan diferentes propuestas: en la primera, una propensión hacia la elección de exposiciones artísticas, en la segunda, un interés por responder a “deudas” con la colección (objetos que no han sido expuestos), esto es, con los donantes, con los niños de ayer, con los exiliados, etc. Este choque dificulta la generación de una línea curatorial o política de conjunto, porque no hay un acuerdo en qué y cómo generar curadurías comunes orientadas a configurar un mensaje, enseñanza o provocación, con una estética común. Conseguir esa sincronía implicaría un trabajo en colectivo y cada departamento está muy inmiscuido en sus actividades y obligaciones.

Los proyectos llegan a través de los mismos interesados en exponer, quienes escriben o llaman al museo personalmente. En la mayoría de los casos, Bunster les entrega el Formulario de solicitud⁷⁸ para que lo llenen con las características del proyecto, el cual es evaluado por ella primero, luego por Brodsky, y finalmente por el Directorio. O en otros casos, ella busca proyectos directamente que pueden o no ser hechos exprofeso para el museo, pudiendo transitar por otros espacios museísticos. ¿Cuáles son los criterios que aplica Bunster en su búsqueda de proyectos expositivos? ¿Es posible definir los temas que el MMDH decide desarrollar y por ende cuáles decide excluir? ¿Qué discursos configuran con las exposiciones poéticas y de múltiples interpretaciones? ¿Y con las “explícitas”? ¿Todo tópico tiene necesariamente relación con la memoria y los derechos humanos? ¿Cómo definir el borde de lo que entra y lo que no? ¿Está buscando el museo visibilizar algunas problemáticas actuales como las luchas estudiantiles o el conflicto mapuche, por citar dos casos emblemáticos?

Respecto a la última pregunta considero importante pensar en las formas para la actualización del discurso, cuestión que he mencionado en párrafos anteriores. Por aquello entiendo el proceso que permite establecer relaciones con controversias y acontecimientos

⁷⁸ Para conocer el Formulario de solicitud ir a los Anexos.

comunes y contingentes del presente. En este proceso dinámico, el cual afirmo puede ser potenciado desde la curaduría, es decir como una *mediación curatorial*, puede promoverse la interpelación de las actuales estructuras de poder y del orden social, encarnando una potencia destructiva o impulsar un acto liberador. Aunque no todas las disposiciones de narrar el pasado convulsionado de la historia y la dictadura comparten la capacidad de armar resonancia de lecturas con el hoy, el museo, según mi perspectiva, debe alcanzar a establecer ciertas relaciones, mediadas, sino el aprendizaje o la aprehensión de las ideas contenidas en las exposiciones temporales, se hace más dificultosa. ¿Consigue el arte hacer ese procedimiento de actualización por sí mismo? ¿Cuándo y cómo comenzará a problematizarse sobre los efectos que ha tenido la dictadura en el contexto actual: el capitalismo y el modelo neoliberal de privatización y reducción del Estado?

Las exposiciones temporales no son recorridas por todas y todos los visitantes ya que según las estadísticas del MMDH, durante el año 2014 asistieron a éstas cerca del 16% de las visitas presenciales⁷⁹, promedio más alto después de las visitas generales, siguiéndolo de cerca las visitas guiadas. Aunque estoy segura que el interés del museo es aumentar las visitas exponencialmente, no creo que el foco deba ponerse en la cantidad de exposiciones que generan (más de diez por año) y la cantidad de público que las visita, sino en la calidad de la experiencia y el aprendizaje, poniendo énfasis en las estrategias de actualización y configuración de una línea curatorial que responda a objetivos consistentes, no sólo que “promuevan el nunca más”, algo tan amplio y difícil de concebir y evaluar.

Visitantes	En	Feb	Mar	Abr	May	Jun	Jul
Expos. Temporales	120	850	800	775	0	0	6.253
Total presenciales	16.199	10.215	14.195	12.729	12.827	6.339	12.553

⁷⁹ Acoto lo de presenciales pues entre sus estudios también cuentan las visitas virtuales. Información facilitada por Rodrigo Cabello, Coordinador de audiencias Área de Educación y Audiencias (Correo electrónico de Cabello, 2015). Anexo cifras completas del año 2014.

Ag	Sept	Oct	Nov	Dic	Total	%
6.365	2.981	3.161	786	1.486	23.577	2.016
10.201	11.510	14.904	15.154	9.619	146.445	12.204

Creo que en el MMDH está pendiente una investigación sobre la política de conjunto, es decir, aquella que dibuja y evalúa la selección de exposiciones en función de un discurso específico, de una tendencia curatorial, de una cultura memorial, rupturista o condescendiente⁸⁰. Un ejemplo claro de esto es que aún no ha sido estudiada la sumatoria de exposiciones temporales que ha tenido lugar en el museo desde su apertura hasta la fecha. Quizás el motivo es porque es un museo muy joven, quizás porque aún están haciendo pruebas abiertas, experimentales, o posiblemente porque no les da el tiempo frente a la turbulencia del trabajo diario. A mí parecer el museo no ha logrado determinar los argumentos y propósitos que persiguen en torno a las exposiciones temporales, por lo tanto no ha podido establecer una tendencia curatorial ni un discurso más consistente. Considero que este procedimiento cartográfico y analítico puede colaborar en la construcción de mejores formas de concebir y transmitir los conceptos democráticos e incentivar el intercambio con los visitantes. María José Bunster cree que probablemente más adelante haya una reflexión con respecto a este asunto, que el directorio se va a preguntar: ¿qué hemos hecho? ¿Hacia dónde apuntamos? Pero eso no ha pasado. Y según mi opinión, después de cinco años, es una buena idea empezar a hacerlo.

B. Museo de la Memoria, Rosario de Argentina

El Museo de la Memoria fue creado en 1998 a través de una Ordenanza del Concejo Municipal de Rosario, con el objetivo de promover el acceso al conocimiento y la investigación sobre la situación de los derechos humanos y la memoria social y política en nuestra región, en el país y en Latinoamérica (El museo, web del MM).

⁸⁰ Para lo cual será de suma importancia el registro que los museos guardan de sus exposiciones temporales, una memoria expositiva, en otras palabras, un material de estudio para investigadores externos como yo, o para ellos mismos, que permita estudiar y evaluar el proceso que han ido construyendo y seguir trabajando en función de los resultados y nuevos lineamientos.

Con estas palabras el Museo de la Memoria de Rosario presenta su objetivo principal en su sitio web oficial, en el cual puede observarse un interés explícito por instalar la problemática de los derechos humanos en una esfera disponible para quien esté interesado en conocerla e investigarla, sin exclusiones sociopolíticas. Ahora bien, ¿este propósito se ve reflejado en su propuesta curatorial?

El museo se alberga en su sede actual desde diciembre de 2010: un edificio, conocido originalmente como Casa de los Padres, diseñado por el arquitecto Ermette De Lorenzi en el año 1928. La casona dejó de ser utilizada como residencia familiar hacia fines de la década de 1940. A partir de entonces tuvo diferentes usos, dentro de los cuales destaca el que haya sido sede del poder militar: allí asentó su base burocrática y operativa el Comando del II Cuerpo del Ejército a lo largo de más de 25 años, incluida la última dictadura cívico-militar en Argentina. Este edificio fue sitio obligado de peregrinación de familiares de detenidos desaparecidos, quienes llegaban hasta sus puertas con la esperanza de obtener alguna respuesta acerca de la suerte corrida por sus seres queridos, arrebatados por las fuerzas represivas. En 1983 –como señala el propio museo en su sitio web–, con la recuperación de la democracia, el edificio pasó de estar próximo a la demolición a ser utilizado con fines gubernamentales y luego comerciales, hasta marzo de 2010, año en que se inaugura como Museo de la Memoria de Rosario.

El MM se encuentra en la esquina de las calles Córdoba y Moreno, frente a la plaza San Martín, la Facultad de Derecho, a cien metros de la ex Jefatura de Policía provincial y a doscientos del ex Centro Clandestino de Detención conocido como Servicio de Informaciones, lugar de reclusión, tormento, muerte y desaparición de miles hombres y mujeres⁸¹. Al igual que el MMDH, está en un lugar céntrico y de fácil acceso. Se trata entonces de un edificio recuperado que determina una serie de condiciones museográficas y de conservación: un inmueble que debe ser adaptado y, al mismo tiempo, que obliga, dentro de lo posible, a adaptarse a él⁸².

⁸¹ Información recabada de la cédula instalada frente a la fachada del edificio.

⁸² En este caso no existe un estatuto patrimonial que impida la modificación del edificio.

El contexto político existente en la etapa de formación del museo favoreció la consolidación de la iniciativa. ¿En qué sentido? En los años precedentes a su formación, específicamente el año 2003, Néstor Kirchner asume la presidencia de Argentina y durante su mandato impulsa diversas políticas públicas de memoria. A pesar de que en ese entonces el signo político de la ciudad de Rosario es socialista –movimiento que se opone al kirchnerismo–, la voluntad política en torno a la memoria se extiende a nivel nacional y logra genera proyectos como el MM.

En el año 1998 la Municipalidad de Rosario sanciona la Ordenanza que “crea en la órbita de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario el Museo de la Memoria destinado a reconstruir, proteger y cultivar la memoria colectiva sobre los horrores del terrorismo de Estado que asoló a Argentina entre 1976 y 1983” (Ordenanza, 1998: 2). Esta ordenanza garantiza, entre otras cosas, una sede definitiva y una partida específica y permanente en el presupuesto municipal.

Para la creación del proyecto del MM se conforma una Comisión Directiva compuesta por siete personas:

Cuatro miembros que deberán ser personalidades distinguidas de la Ciudad de Rosario que muestren una trayectoria comprometida con los derechos humanos y la democracia [...] Tres miembros deberán ser figuras destacadas propuestas por los Organismos de Derechos Humanos [...] Sus funciones serán aportar al trazado de líneas generales de acción en los planes anuales, y en toda ocasión cuya importancia lo justifique y participar en la elaboración y evaluación de los planes de trabajo colaborando en forma permanente con el Director (Ordenanza, 1998: 3).

Hacia el año 2002, la Municipalidad de Rosario le asigna a este pequeño grupo de personas un lugar provisorio de funcionamiento, un espacio que no era más que una sala grande y una oficina. En ese momento, dicha comisión tuvo la función de convocar a un concurso público, por petición de la ordenanza municipal ya señalada, para escoger al director del museo, es decir, no se conformó inicialmente como una institución con roles y funciones propias de un museo. Una vez que la convocatoria fue desplegada, el profesor en letras,

Rubén Chababo fue elegido como el director del museo, en el año 2003⁸³. En esta primera etapa, el nuevo director persiguió el objetivo –y al mismo tiempo el desafío– de generar un proyecto institucional en condiciones sumamente precarias, situación que podía observarse en el reducido equipo conformado y el escaso presupuesto con el que contaba para llevar adelante el proyecto.

La institucionalidad fue configurándose poco a poco, entre prueba y error. Un aspecto que cabe destacar en este punto es que el desarrollo inicial del proyecto del MM no contempló estudios para conocer la opinión de la sociedad, así como tampoco una participación ciudadana en la práctica. Más bien fue el mismo Chababo quien empezó a adquirir ciertos conocimientos en la temática de la memoria y a investigar los museos conociendo otras experiencias, razón por la cual viajó a Chile, lugar donde pudo conocer y asociarse a gente vinculada a Villa Grimaldi y a Londres 38, entre otros. Un proyecto museológico más que es generado a puerta cerrada, en el cómodo lugar ausente de conflicto, intercambio y debates sobre los discursos curatoriales y su representación.

Donde se desarrolló el conflicto en esta etapa fue en la relación entre la comisión de representantes de organismos de derechos humanos y Chababo, que no permitía la consolidación del proyecto. Una de las razones era que, a diferencia de los integrantes de la comisión, el director no tenía una militancia política. El propio Chababo se refiere a este problema: “no daba por una cuestión generacional. Es decir, no estaba ni del lado ni de las víctimas ni de los héroes, ni de ninguna historia, ni tenía víctimas en mi núcleo familiar, así que eso restaba para los lugares de legitimación. La única legitimación tenía que ver con haber ganado el concurso” (Entrevista a Chababo, diciembre 2013). Esta situación le trajo ciertos problemas con las organizaciones, los cuales pudo sortear recién en el año 2006,

⁸³ En mayo de este año 2015, se abrió el concurso público para el cargo de director del Museo de la Memoria el cual fue ganado por Viviana Nardoni, quien entonces cuando inicié esta investigación era la sub directora. He de anunciar que no actualizo a lo largo del escrito esta información, razón por la que seguirá estando Rubén Chababo como director. Para obtener información sobre el concurso y sobre el proyecto que Nardoni pretende desarrollar, revisar los link siguientes: <http://www.rosariocultura.gob.ar/concursos-y-convocatorias/concurso-abierto-para-el-cargo-de-director-del-museo-de-la-memoria/view> y <http://www.lacapital.com.ar/la-ciudad/Viviana-Nardoni-Todas-las-historias-argentinas-pecan-de-centralismo-porteo-20150809-0012.html>

momento en el que llega al museo la periodista Viviana Nardoni, víctima directa de la violencia de Estado (ex presa política). Nardoni solicitó su traslado desde un espacio vinculado al arte contemporáneo donde trabajaba al MM, tomando desde entonces el puesto de subdirectora, lo que permitió generar un puente entre los representantes de organismos de derechos humanos y Chababo. Fue entonces cuando este último pudo dedicarse de lleno a generar el proyecto museo según su criterio.

Aquí surgen dos cuestiones que considero importante revisar. Primero, la participación en el proyecto de las organizaciones de derechos humanos, la dificultad de dialogar y consensuar sobre la materialización del proyecto y la representación de los conceptos y acontecimientos. El director del museo se refiere a este problema en duros términos: “Al principio era muy difícil organizar muestras ahí, porque si bien yo no quería poner obras de arte abstracto, este grupo de personas quería poner cosas horrosas, con un criterio estético cero. Y donde era muy difícil discutir” (Entrevista a Chababo, diciembre 2013). Una disputa entre la legitimación académica/artística y la legitimación experiencial/victimizada, de la que se desprende una discusión interesante, pero peliaguda, de la que sólo haré cierta referencia: los diferentes criterios estéticos impiden un acuerdo en torno a las representaciones. Entran en juego conceptos tradicionales, como la belleza, que influyen en la toma de decisiones de exponer cosas, que desde ciertas perspectivas –ilustradas–, pueden ser consideradas feas, horrosas, quizás literales, de mano factura precaria y descuidada, entre otras. ¿Cómo enfrentar aquellos desacuerdos? Evadiendo el diálogo y tomando decisiones unilaterales.

La segunda cuestión tiene que ver con la indudable tensión entre la dimensión estatal –las especificaciones de la ordenanza– y la dimensión individual. En el MM las decisiones son tomadas por un actor social puntual y no por una colectividad, ni tampoco respondiendo a decretos legales. Esto se pone en evidencia, por ejemplo, al leer la ordenanza, en la cual se señala que el Museo de la Memoria debe incluir “una reconstrucción desmitificada, con particular detenimiento en el asilamiento interno de importantes contingentes de personas, el llamado exilio interior, incluyéndose en este punto exilio interior activo con nombres y actividades de solidaridad “clandestinas”, vida cotidiana y de relación de aquellos que

podieron riesgosamente quedarse en el país” (Ordenanza, 1998: 4), asuntos que no tienen lugar en el museo. Existe una tensión entre lo expuesto en su sede definitiva y lo que debía estar, según el decreto. Ciertamente, esto es una muestra clara de cómo el desarrollo de este proyecto se contradice además con la siguiente orden directa que les hace el Intendente, en el contexto de la conformación del museo en la sede de Casa de los Padres en el año 2010, luego de que la sub directora Viviana Nardoni y el director Rubén Chababo le presentasen un proyecto generado por un grupo de personas de Buenos Aires (Meco Castilla, la Fundación Antorcha, Elian Gurian del museo del Holocausto de Washington), el cual rechazó por falta de presupuesto: “háganlo ustedes”. Entre Chababo y Nardoni deciden finalmente convocar a los “amigos artistas” para construir el *Relato por el arte* que le da consistencia a la actual muestra del Museo de la Memoria de Rosario (Entrevista a Chababo, diciembre 2013).

En los siguientes apartados realizaré un recorrido descriptivo y analítico por este *Relato por el arte* que da forma el guion del MM, así como también por los objetos que contienen sus acervos, por la exposición permanente y por las exposiciones temporales presentes en dicha institución. El propósito subyacente de este recorrido es mostrar “la otra cara de la moneda” que da vida a la problemática principal de esta investigación, esto es, qué discursos se desprenden de la presencia de obras de arte contemporáneo exhibidas en muestras temporales en el MMDH y el MM, pero con la salvedad que en este último la obra particular que me interesa investigar dialoga con una muestra permanente que también está constituida por obras de arte.

1. Relato y representación: obra de arte

El guion del MM se denomina *Relato por el arte* y está conformado por bloques temáticos representados por obras realizadas por artistas rosarinos. Además de esto, hay algunas piezas sueltas que no son señaladas como parte de un tópico específico pero que aun así

forman parte del recorrido⁸⁴. ¿Por qué apelar al arte contemporáneo para construir el relato de un museo de memoria llamado a representar los hechos ocurridos en una dictadura cívico-militar? El director Ruben Chababo se refiere a este cuestionamiento:

En Argentina no hay acuerdo ni consenso con respecto a los relatos de lo acontecido. Entonces, ¿cuándo comenzó la dictadura? El 24 de marzo, ¿y qué pasó un mes anterior, o dos meses antes? Cuándo comenzaron a...bueno, nos vamos a debates históricos que no terminan nunca más. ¿Por qué no pusiste tal cosa? Y así nos iríamos. Y por otra parte porque las interpretaciones en torno a ese episodio histórico son múltiples. Yo no iba a cargar con la cuestión de decir “esto fue la dictadura”, yo no. Porque no tengo la fe militante, porque no tengo el dogma de eso. Entonces el arte contemporáneo se nos presentaba como una buena estrategia para presentar temáticas y dejar de algún modo las puertas abiertas, ¿se entiende? Que cada cual pudiera sacar sus propias conclusiones, obviamente guiados a través de algunas cuestiones...Yo no le iba a decir como querían los grupos militantes y organismos que dijera que la generación del '70 era maravillosa, ni que los muertos eran héroes y que eran los mejores que habían sobre la tierra. Ni ponerles el retrato del Che Guevara y decir que iluminó la vida de la juventud latinoamericana. No podía hacer eso. Creo que otra dirección lo hubiera hecho, hubiera construido ese museo. Nosotros no teníamos, como en el caso chileno, una imagen fuerte, poderosa, una experiencia interesante como la de la Unidad Popular, y un gobierno que había sido derribado por una dictadura, al cual todos tributaban o buena parte una cierta admiración e incluso internacional. Acá festejamos cuando cayó Isabel. Isabel era un monstruo. Quiero decir, en este punto creo que hay una dificultad muy grande en torno a los relatos (Entrevista a Chababo, diciembre 2013).

Por lo antes expuesto, Chababo se rehúsa a establecer una narración histórica y cronológica en el MM, pese a que en la ordenanza se establezca un período específico para ser abordado: desde 1976 hasta 1983. Bajo mi perspectiva, esta postura del director del museo visibiliza una problemática de consensuar los relatos y la representación de los mismos. La falta de consenso histórico y estético, es esquivada en la petición que el museo le hace al arte de representar temáticas específicas –que fueron consensuadas– y evitar los lugares comunes. A esto se suma que en sus inicios el museo no contaba con una colección “exhibible”, por lo cual era imperante la formulación y fabricación de dispositivos que

⁸⁴ El retrato de Jorge Julio López hecho por la fotógrafa Helen Zout, una arpillera donada por mujeres de Colombia, un rosario de oración de la artista Claudia Contreras y un birimbao, escultura/instrumento musical del artista León Ferrari.

configuraran la museografía. Esto no significa, cabe mencionar, que no exista un compromiso con la historia, con las fuentes y los testimonios: todo ello está presente en el museo pero mediado por artistas (y sus obras) y por estrategias expositivas que diferencian a este museo de otros espacios de memoria, estrategias que serán abordadas en el siguiente apartado, el cual está enfocado en examinar las distintas unidades temáticas.

De esta manera, según señaló Chababo en la entrevista, se realizó una convocatoria dirigida a artistas locales que, por un lado, fueran considerados parte del universo cultural rosarino y, por otro, formaban parte del mercado artístico, es decir, que tuvieran proyección fuera del país y que además expusieran en bienales internacionales de arte que legitimaban su trabajo. La invitación que planteaba la convocatoria era realizar una interpretación personal de un tema o concepto particular del pasado reciente, asignado por el pequeño equipo, que debía materializarse en una obra. Este proceso de construcción, a diferencia de lo antes expuesto respecto a la conformación institucional del museo, estuvo lleno de diálogo y toma de decisiones compartidas entre artistas y representantes de la institución.

Considero que en el MM, a diferencia del MMDH, no existe una búsqueda de objetividad impulsada por lo que en este trabajo he llamado el objeto indicial, sino todo lo contrario. Ya lo señala el catálogo del museo: “la mediación del arte y la literatura, la escena del museo narraría la historia política desde el presente, proponiendo un lugar de interpretaciones en el que el público participa a través de sus sentidos y su reflexión” (Catálogo, 2010: 5). Como puede observarse, existe aquí una confianza en el lenguaje, en la experiencia estética y en las posibilidades de problematización que pueden emerger desde el tiempo presente en el contacto con las obras, es decir, una apertura hacia múltiples lecturas e interpretaciones. Pero también existe una cierta pretensión de imparcialidad al obviar estereotipos o señalar que las víctimas no eran ni héroes ni terroristas, asunto que también me parece cuestionable y problemático. ¿Es posible configurar un relato pos dictadura construido desde esta posición que además sitúa a la obra de arte contemporáneo como el medio para representarlo?

2. ¿Qué objetos contienen sus acervos?

El acervo del MM, como fue señalado anteriormente, está conformado por un conjunto de obras creadas por artistas locales –que son abordadas en el siguiente apartado–, pero además por la incipiente creación de diversas colecciones que se resguardan en el Centro Documental Rubén Naranjo⁸⁵, tema que me interesa desarrollar en esta parte del trabajo. Este centro surgió a inicios del 2010 como una iniciativa generada por el equipo directivo del Museo de la Memoria (Chababo y Nardoni) para desarrollar tareas de recuperación, resguardo y difusión de información histórica proveniente de documentos públicos o privados –textos, fotografías, material audiovisual y oral– relacionados con el terrorismo de Estado ocurrido durante la última dictadura en Argentina. Leonardo Simonetta, quien trabaja en el Centro Documental del MM, se refiere precisamente a la creación de dicho centro:

[Nació] ante la necesidad de organizar un cúmulo creciente de documentación de distinta índole que el MM comenzaba a recibir como donaciones de particulares, sumado al material recopilado por un grupo de investigadores y voluntarios que se abocaron desde los inicios de la institución a tratar distintas temáticas ligadas al terrorismo de Estado en la zona de Rosario. Como resultado de esa labor, además de investigaciones puntuales, se generaron carpetas con información (entrevistas, fotografías y documentos varios) que dan cuenta de la vida y militancia de personas que se encuentran aún desaparecidas o que fueron asesinadas durante la última dictadura cívico-militar en Argentina. Con la creación de este departamento, el museo pudo dar a conocer el material que se recabó desde la misma institución así como las nuevas donaciones que continuamos recibiendo (Correo electrónico de Simonetta, 2015).

Según Simonetta, el criterio de organización de las piezas considera que cada donación constituye en sí misma una colección, dado que quien recolectó los documentos lo hizo con una intención y una lógica determinada que debe ser conservada en su ingreso al acervo. Se trata de más de 4.000 testimonios, documentos de organizaciones de derechos humanos, colecciones personales, correspondencia, denuncias, carpetas de búsquedas de personas desaparecidas, expedientes judiciales, archivos de imágenes (colecciones de documentos

⁸⁵ En homenaje al profesor de pintura y militante rosarino Rubén Naranjo.

gráficos, fotos, afiches, pancartas, panfletos) y entrevistas. También hay objetos como un juego de ajedrez confeccionado en el penal de Coronda⁸⁶ con migajas de pan y saliva (1976-1977).



Fotografía del Museo de la Memoria

En cuanto a la difusión de las colecciones mencionadas, el MM muestra algunas piezas a través de la web en soporte digital para consulta pública. Por otro lado, el Centro Documental Rubén Naranjo cuenta con dos exhibidores ubicados en la sala contigua donde se exponen objetos y ciertos documentos en forma rotativa. A su vez, se prestan documentos relacionados a las muestras transitorias que se montan en la sala de exposiciones temporales del edificio, los cuales son colocados en una vitrina de vidrio cerrada con candado. Finalmente, a través de un intercambio de correos electrónicos en abril de este año, Simonetta comentó que se estaba organizando una muestra propia con documentación del departamento que pretendía exhibirse en la nueva sala del subsuelo.

En lo que se refiere a la distribución de las fuentes, Simonetta señala que:

⁸⁶ Cárcel de la localidad de Coronda. Es el mayor establecimiento penitenciario, aún en funcionamiento, en la Provincia de Santa Fe de Argentina.

Si bien se trata de favorecer el mayor acceso a los fondos documentales, se tiene especial cuidado con aquellos documentos que contienen información sensible, por lo que los préstamos del material (sus alcances y limitaciones) se evalúan en función de cada pedido y de los objetivos/fines que persigue el usuario. Asimismo, se tiene en cuenta la presencia de una autorización y nota de donación explícita de quien trajo los materiales, lo que también influye, permitiendo la consulta total o parcial de los mismos o prohibiendo su difusión pública. Esto obliga a brindar una atención personalizada y específica ante cada pedido, lo que se realiza en las dependencias del Museo de la Memoria (Correo electrónico de Simonetta, 2015).

El acceso a los documentos del acervo es posible dependiendo del fin que persigue su consulta y las especificaciones de cada donante, aunque el solo hecho de hacer llegar objetos al acervo del museo, creo, implica no solo el deseo por conservar el objeto sino su divulgación en este contexto museístico memorial. Sin embargo, existen materiales que ya están expuestos en la muestra permanente, por lo que experimentando el recorrido se accede a ellos. Recorrido que es descrito en el siguiente segmento.

3. Exposición de arte permanente

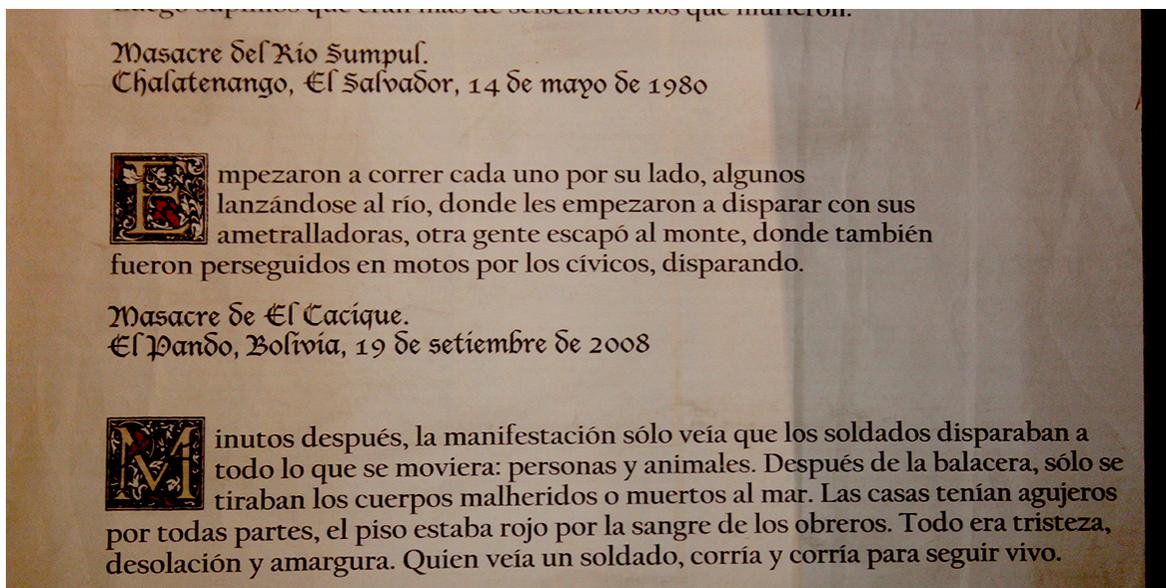
En el Museo de Memoria de Rosario el relato curatorial se representa por medio de una serie de obras de arte, que responden a distintos ejes temáticos, denominada *Relato por el arte*. Una selección de tópicos que determina un primer recorte: ciertos elementos y acontecimientos escogidos para ser puestos en escena, y otros para ser olvidados o para ser procesados en las exposiciones temporales. ¿Qué lógicas, prácticas, procedimientos y modos se desprenden de estas obras? Aquí la subjetividad artística se entrelaza con los tópicos consensuados, con el material de archivo, el testimonio y el dato duro, desplegándose con más fuerza en el montaje que en el discurso, recurriendo a elementos ilustrativos como estética común. Lo que viene a continuación es, en primer lugar, una mención de la estructura de la muestra permanente, es decir, las obras que la componen y los nombres de sus autores. Y en segundo lugar, un recorrido descriptivo de cada uno de los ejes temáticos que conforman el guion curatorial del museo.

La estructura del guion es el siguiente:

- *Memora*: del artista plástico Dante Taparelli
- *Nos Queda la Palabra*: realizada por el equipo del museo junto a Memoria Abierta⁸⁷
- *Lectores*: realizada por Federico Fernández Salaffia y Lucrecia Moras
- *Reconstrucciones*: del equipo coordinado por la arquitecta Alejandra Buzaglo, junto al arquitecto Gonzalo Conte y la artista Julieta Hanono
- *Ronda*: de Daniel García, y *La Ardiente Paciencia*: de Héctor De Benedictis
- *Evidencias*: de Norberto Puzzolo
- *Justicia Perseguirás*: realizada por Pablo Romano
- *Entre Nosotros*: de Graciela Sacco (actual curadora del museo)
- *Pilares de la Memoria*: también de Dante Taparelli.

Al entrar en el edificio lo primero que se impone en el centro del espacio es la obra *Memora* de Dante Taparelli (Santa Fe, 1955), diseñador de moda y escenógrafo, en la que se despliegan sesenta relatos sobre matanzas y masacres perpetradas por el poder de turno a las comunidades de América Latina a lo largo de 500 años. La obra fue elaborada con textos históricos de informes de comisiones de verdad y corresponde a una réplica del mecanismo de tornillos sin fin que inventó Leonardo Da Vinci. Para poder leer cada uno de los relatos se necesita de la participación del visitante para hacer girar y desdoblar la tela impresa con diseño de Biblia antigua. Los relatos que la componen dan cuenta de una constante violencia en la historia del continente. De esta manera, se producen relaciones desde el principio del recorrido con otras historias que no son la de Argentina, ni la de su última dictadura militar. Ahora bien, ¿por qué utiliza aquella estructura renacentista? Quizás para reforzar la idea de la perdurabilidad de los actos de violencia cometidos por el poder. Quizás para incentivar la participación del visitante quien activa el mecanismo y va descubriendo otros fragmentos narrativos.

⁸⁷ Memoria Abierta es un centro de Documentación y Archivo y una Acción Coordinadora de Organizaciones Argentinas de Derechos Humanos. Para mayor información: <http://www.memoriaabierta.org.ar/>



Fotografía del Museo de la Memoria

Nos Queda la Palabra. Es el proyecto desarrollado por el museo en colaboración con un equipo de Memoria Abierta. En dos pantallas se reproducen relatos de víctimas directas e indirectas (sobrevivientes, militantes, familiares de detenidos desaparecidos) de la última dictadura Argentina. En esta parte el museo busca darle valor a los testimonios como eje principal en los juicios contra la violencia de Estado, ya que son evidencias capaces de incriminar y lograr condenas. Es importante señalar que los testimonios completos están en el Centro Documental Rubén Naranjo, es decir, que para este eje temático el MM realizó una edición especial para su funcionamiento. Aparece aquí, sin mediación artística ni literaria, el documento indicial, el testimonio como fuente de verdad y de prueba judicial, en medio de las obras de arte. ¿Cuál es la función de ellos? Su función según la misma institución es, como mencioné, valorizar estas evidencias que permiten el enjuiciamiento de los responsables, a lo cual añadido, reconocer el coraje de las víctimas que entregan sus argumentos aunque duela. Porque quisiera comentar que a pesar de que comparto la idea de que los relatos de aquellos que vivieron en carne propia los agravios es una necesidad y un compromiso social con la verdad y la justicia, también creo y respeto a aquellas que optan por el silencio, porque no quieren repetir el dolor que les produce narrar las torturas sufridas.



Fotografía del Museo de la Memoria

Lectores es la obra creada por el escenógrafo y montajista Federico Fernández Salaffia y la artista plástica y montajista Lucrecia Moras. Su “contenido” es adelantado en un pequeño cartel ubicado al ingresar a la sala:

Amigo lector: en cada uno de estos pupitres encontrarás un libro con fragmentos literarios e históricos, memorias, reflexiones y poesías de hombres y mujeres de casi todas las nacionalidades que nos acercan visiones y testimonios sobre la condición humana sometida a situaciones límite. Sobrevolando, aparece un puñado de fichas que pertenecieron a lectores de la Biblioteca Argentina de nuestra ciudad que fueron asesinados y/o desaparecidos por la última dictadura cívico-militar. Pegado a su destino como una roca, iluminan la lectura de estos textos.

Se trata de una sala que invita, a través de la lectura, a reflexionar en torno a la condición humana en situaciones límite. Es un espacio complejo, colmado de diversos elementos, entre los cuales destaca un documental testimonial elaborado por Emilio Cartoy Díaz que muestra un recital de poesía realizado con motivo de los 20 años de las Madres de Plaza de Mayo, donde 70 voces de personajes culturales cantan y relatan canciones y poemas emblemáticos. Este espacio también contiene una serie de fichas de socios de la Biblioteca Argentina, hoy desaparecidos. Además de esto, hay siete pupitres que contienen diferentes materiales para leer, mirar y reflexionar en torno a temas como la experiencia extrema en contextos de violencia, la condición humana y los combates por la historia. Esta apertura de

temas, lenguajes y recursos de representación, que en suma es mucho material, aunque puede ser un tanto confusa y cansada, permite establecer múltiples relaciones con otros “casos similares”, con otros genocidios o conflictos del mundo (algo que ya empezaba a esbozar la obra *Memora* aunque sólo abordando América Latina). Los documentos indiciales que aquí aparecen (testimonios, fichas de lectores) no ocupan el lugar de prueba, sino como guiño a la realidad argentina que se diluye en la universalidad de los textos testimoniales, ficcionales, ensayísticos o periodísticos que reflexionan sobre la experiencia humana en contextos de violencia.



Fotografía del Museo de la Memoria

Reconstrucciones. Instalación de Alejandra Buzaglo, Gonzalo Conte y Julieta Hanono que permite visualizar el tejido conformado por los centros clandestinos de detención en el contexto de la última dictadura. En el centro de la sala se encuentra la maqueta del Ex Servicio de Informaciones de la policía –espacio utilizado como centro clandestino de detención, tortura y exterminio en la ciudad de Rosario a 200 metros del museo–, objeto que también es un ejercicio arquitectónico, de proyección espacial en un dispositivo a otra escala, que es parte de un proyecto mayor de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño (FAPyD). La primera maqueta se realizó, por pedido de la Justicia Federal, para ser utilizada durante los juicios por crímenes de lesa humanidad que se están desarrollando

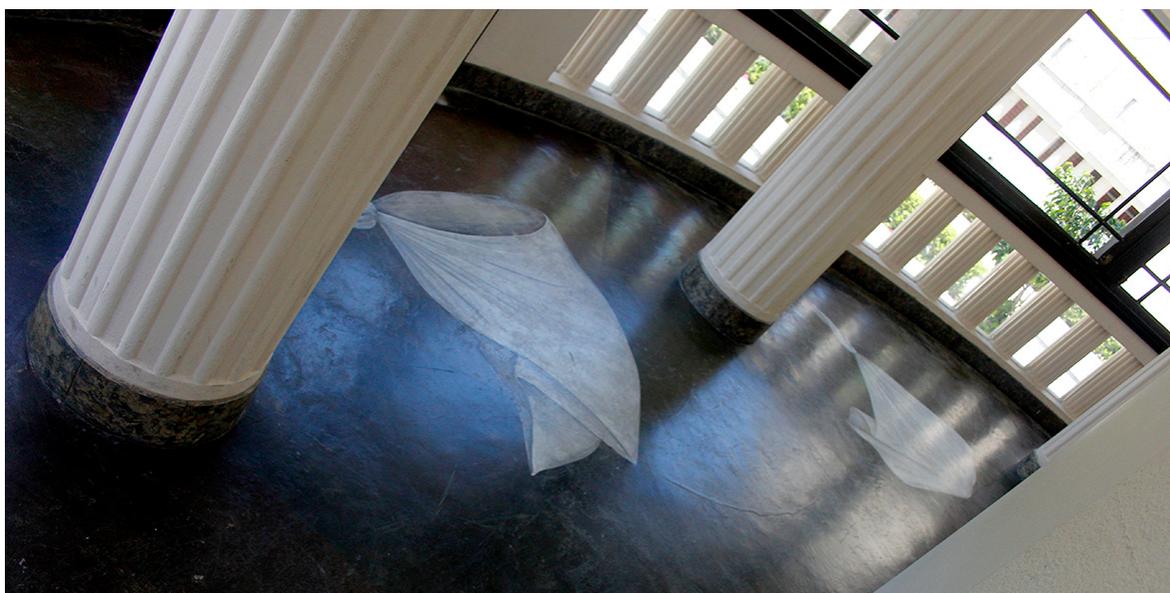
hasta el día de hoy en Argentina (Buzaglo es la directora del Área en DDHH de la FAPyD). A un costado puede observarse el video de Julieta Hanono, detenida a los 17 años en el Ex Servicio de Informaciones, desde noviembre de 1977 hasta diciembre de 1979. En el año 2005, Hanono retornó al lugar donde estuvo cautiva para realizar este film. En medio de otro de los muros se encuentra una fase de Pilar Calveiro: “Por su cercanía física, por estar en medio de la sociedad, del otro lado de la pared, el campo de concentración solo puede existir en medio de una sociedad que elige no ver...”. Por último, están los mapas de Argentina que revelan la ubicación de los 350 centros clandestinos de detención, trabajo a cargo de Gonzalo Conte del Departamento Topográfico de Memoria Abierta. En esta sala, que al igual que *Lectores* se combinan diversos recursos, soportes y lenguajes, el museo propone la articulación entre información dura sobre los recintos de reclusión y la interpretación visual de una víctima/artista que revive experiencias traumáticas del pasado en el presente (una especie de actualización), a través de la cual el visitante puede acercarse al tema por diferentes medios, formas e interpretaciones.



Fotografía del Museo de la Memoria

Ronda de Daniel García y *La Ardiente Paciencia* de Héctor De Benedictis. La primera obra evoca las históricas rondas de las Madres de Plaza de Mayo, símbolo de resistencia a la última dictadura, en las cuales exigían la recuperación con vida de los detenidos

desaparecidos, muchos de ellos sus hijos. Lo que en un comienzo iba a ser un mural se transformó en la pintura de un par de pañuelos blancos en el piso, de casi 68 m². Los pañuelos que además de representar la lucha de las Madres, son una imagen de aquellas prácticas políticas y estéticas que han desarrollado en el espacio público distintas organizaciones de derechos humanos, como estrategia de visibilización, denuncia y crítica⁸⁸. El audio, realizado por De Benedictis, presenta los relatos y canciones de las Madres de Rosario, que en las manifestaciones que, a diferencia de Buenos Aires que ocupaba la plaza frente a la Casa Rosada⁸⁹, las Madres de Rosario se manifestaban en la plaza frente al museo. Esta obra plantea una lectura evidente, una estética literal, mimética e ilustrativa, sin capas que lleven a otros supuestos que no sea la figura a la cual se refiere. Es un homenaje a aquellas mujeres y su larga historia de lucha por la verdad y la justicia.



Fotografía del Museo de la Memoria

⁸⁸ Otras acciones remiten a la realización de siluetas, práctica artístico-política que proporcionaron una potente visualidad en el espacio público de Buenos Aires y muchas otras ciudades del país: el *Siluetazo*, del que haré referencia en el tercer capítulo.

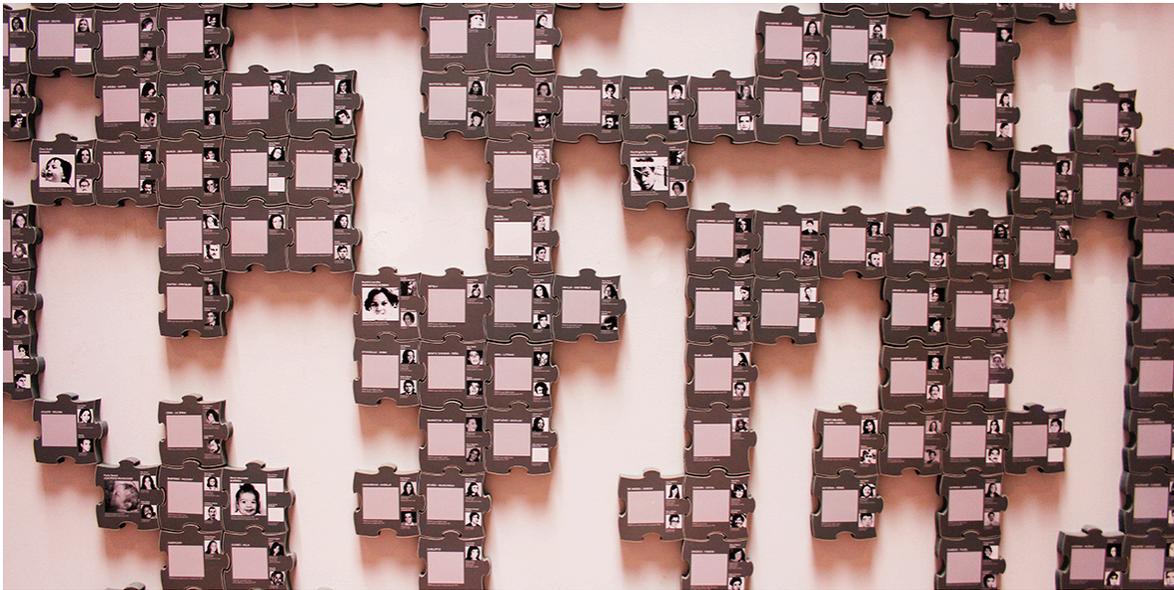
⁸⁹ Edificio de gobierno y sede de la presidencia.

Evidencias, de Norberto Puzzolo⁹⁰. En dos muros blancos enfrentados están colocadas decenas de piezas que componen el rompecabezas que representa, en un lado, la búsqueda de los niños que fueron arrebatados de sus familias durante los años de la última dictadura, y en el otro, los jóvenes recuperados⁹¹, según la información brindada por el archivo de Abuelas de Plaza de Mayo. Es decir, es una obra en proceso, que cambia, que se actualiza, ya que las piezas se reordenan según los acontecimientos relativos a la recuperación de nietos y nietas. Negativo y positivo, con la esperanza de que todas las fichas estén al lado de los recuperados. Cada módulo tiene el nombre del niño o niña, los nombres de los padres, fecha de nacimiento, fecha de secuestro o asesinato, y fotografías de los nietos desaparecidos. Acompaña a los paneles una fotografía de un parque con niños y niñas corriendo, como espectros, medio borrados, fantasmales; y una banda sonora en la cual una maestra que pasa asistencia nombra a los nietos recuperados y a los que falta encontrar, presentes y ausentes, grabación en la que puede escucharse un trueno en el caso de los asesinados. En una entrevista realizada al artista Norberto Puzzolo indicó que existió una preocupación de que el material utilizado fuera poco noble (ni caoba, ni acrílico, ni acero inoxidable) porque no quería que algo se interpusiera o se instalara antes del trabajo, es decir, hasta su propia autoría debía ser silenciada o puesta tras la obra⁹². Se trata de una obra que pone en escena documentos indiciales pero mediados por la interpretación artística.

⁹⁰ Artista argentino que fue uno de los activos realizadores de *Tucumán Arde*, obra emblemática de la década de 1960.

⁹¹ Grupo de jóvenes localizados, luego que en su infancia fueron desaparecidos.

⁹² Para mayor información revisar la entrevista realizada al artista en: <https://www.youtube.com/watch?v=56aOkbalQgM>



Fotografía del Museo de la Memoria

Justicia Perseguirás de Pablo Romano, corresponde a un video, proyectado en una pantalla ubicada en la segunda planta del museo –arrinconada–, junto a una línea de tiempo, sobre la historia de la lucha por la verdad y la justicia, que da cuenta de diez momentos claves: desde el juicio a la Junta Militar a la causa de Pascual Guerrieri, ex militar argentino. Persiguiendo el objetivo de dar a conocer cuáles fueron los juicios que se realizaron a los responsables del Terrorismo de Estado⁹³. ¿Actualizan esa información para poder conocer los juicios actuales? Sería una buena estrategia para hacer relaciones con asuntos cercanos y contingentes. *Justicia Perseguirás* es una pieza que se relaciona con *Nos Queda La Palabra*, no sólo porque comparten el formato de representación y el lenguaje audiovisual, además de divulgar material de archivo, sino porque gracias a los testimonios presentados en la segunda sección, han tenido lugar los juicios de la primera.

⁹³ Según señalan en el material de apoyo para recorrer la muestra permanente, se trata de diferentes fragmentos de los juicios que se realizaron en el año 1985, denominado el Juicio a las Juntas, el *Juicio del Siglo*, y los que comenzaron a realizarse a partir del año 2004.



Fotografía del Museo de la Memoria

Entre Nosotros de Graciela Sacco. A través de una serie de espejos y acrílicos que reproducen miradas humanas y animales, la obra, a mi parecer, invita a reflexionar en torno a la sociedad y el lugar de los testigos. En una entrevista realizada a la artista, ésta señala con respecto a su obra lo siguiente:

Me convocaron específicamente con esta obra que empecé a trabajar al principio de 1990, que tiene que ver con la memoria de las paredes. Tengo distintas versiones de las miradas. La primera versión era una con madera que se llamó *Esperando a los bárbaros*. Digamos, yo nunca hago obras ilustrativas, que tú veas y digas: dictadura militar. Esta es una obra que tiene que ver con la memoria de la humanidad, es previo a la dictadura militar. Puede ser la dictadura militar, pero puede ser otro genocidio, el de los judíos, de los árabes, lo que quieras. No tiene que ver con una sola cosa. [...] Yo trabajo mucho con la memoria de los objetos y esta obra tiene mucho que ver un edificio cargado de memoria, como es éste (Entrevista a Sacco, diciembre 2013).

La obra de Sacco mira hacia la plaza y hacia el centro de detención, tortura y exterminio que se encuentra atravesándola transversalmente. En ella, a través de espejos y acrílicos que reproducen miradas humanas y animales, se propone reflexionar sobre la sociedad y el lugar de los testigos, y sobre la tensión de los límites entre el centro y lo periférico, lo público y lo privado. Dentro de las obras que componen el recorrido, quizás ésta es la que transmite un mensaje menos evidente, que propone lecturas con más capas y relaciones.

Además es de las pocas obras que tenía antecedentes similares y que no fue pensada específicamente para el museo, sino que se adaptó al espacio, al discurso y al recorrido. En mi opinión, no responde a un núcleo temático particular que haga referencia inequívoca al pasado traumático reciente, aunque la artista diga que se trata de la memoria de la humanidad y puede relacionarse a los genocidios, sino que se instala con sus propias complejidades materiales, simbólicas y discursivas.



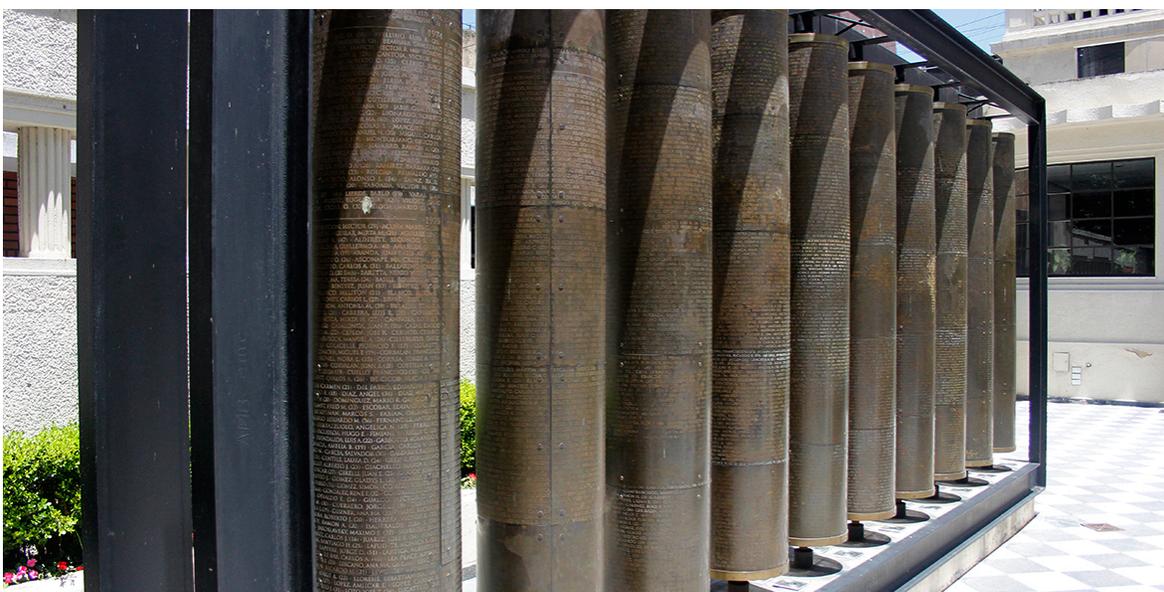
Fotografía del Museo de la Memoria

Pilares de la Memoria de Dante Taparelli, corresponde a un conjunto de diez columnas – cilindros enchapados en bronce– con los nombres de las casi diez mil víctimas de la última dictadura Argentina, que incluyen desde el *Rosario* hasta 1983⁹⁴. La lista de las víctimas fue enviada por el Parque de la Memoria e incluye los 9.870 nombres que también están representados en el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado⁹⁵. La obra está

⁹⁴ El Rosaríazo fue una serie de movimientos de protesta, incluyendo manifestaciones y huelgas realizadas en la ciudad de Rosario, Santa Fe, Argentina entre los meses de mayo y septiembre de 1969 contra la dictadura de Juan Carlos Onganía.

⁹⁵ Según señalan en la página web del Parque de la Memoria “La nómina del Monumento comenzó a elaborarse en 1998, a partir de distintas fuentes. Esta se integró principalmente con los nombres consignados en el informe producido por la Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas (CONADEP) y los denunciados posteriormente ante autoridades competentes, como la Secretaría de Derechos Humanos

ubicada en el jardín del museo y fue construida por Martín Gatto a partir de una idea de Taparelli: los pilares que contienen los nombres en bajo relieve giran al roce de la palma de la mano. La obra replica el modelo de los molinos de oración tibetanos, que ruedan con el viento o con las manos, lo cual implica cierta participación del visitante, quien para poder leer los nombres debe tocar los pilares y moverlos. Entre los pilares, uno está sin tallar para que puedan agregarse nuevos nombres de desaparecidos o asesinados. Es importante señalar que esta obra responde además a la Ordenanza de la Municipalidad de Rosario que explicita la aparición de los nombres de las víctimas.



Fotografía del Museo de la Memoria

Además de esto, como fue señalado en la introducción del apartado *Relato y representación: obra de arte* de este capítulo, el recorrido contempla algunas piezas que para el propio museo no forman parte del *Relato por el Arte*. Una de ellas es un retrato de Jorge Julio López hecho por la fotógrafa Helen Zout, quien fue desaparecido el 18 de

del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación y el Poder Judicial. También se han utilizado como fuentes complementarias la base de Datos del Equipo Argentino de Antropología Forense y la de Abuelas de Plaza de Mayo". Para mayor información: <http://parquedelamemoria.org.ar/sobre-el-monumento-a-las-victimas-del-terrorismo-de-estado/>

septiembre de 2006 luego de haber testificado en el juicio a Miguel Etchecolatz⁹⁶. También hay una arpillera donada por mujeres de Mampuján, Colombia, un rosario de oración, de la artista Claudia Contreras, realizado con hojas impresas del Informe Nunca más, un birimbao, escultura/instrumento musical del artista León Ferrari que fue donado al museo en el contexto de la muestra temporal *Profanaciones* (en la cual profundizo en el siguiente capítulo), y un texto expuesto en el hall principal en el cual puede leerse una cita del poeta chileno Pablo Neruda extraída del *Canto general*: “Pero entonces la sangre fue escondida detrás de las raíces, fue lavada y negada...la muerte del pueblo fue como siempre ha sido: como si no muriera nadie...nadie sabe dónde están ahora, no tienen tumba... Este crimen fue en medio de la Patria”.

Conjuntamente, el MM tiene en exposición material histórico en formato virtual: archivos digitales e información dura. En 1999 se creó una institución muy importante en Buenos Aires, llamada Memoria Abierta (señalada anteriormente), que daba un sustento teórico al proyecto del museo. Esta institución puso a disposición del MM y sus visitantes un computador, instalado en un rincón de la primera planta, con información relativa al terrorismo de Estado en Argentina, al sistema concentracionario –planos de los centros clandestinos–, a las Madres de Plaza de Mayo, entre otros. A mi parecer, tanto el formato como el lugar donde se encuentra esta instalación develan un interés menor en este recurso y este tipo de información, ya que se trata de un solo computador –lo cual implica un uso individual–, emplazado en el pasillo casi a la entrada de *Lectores* y con una tecnología e interfaz precaria.

¿Qué otros temas quedan por abordar en el MM? Los suficientes como para trabajar en el despliegue de diversas exposiciones temporales y desarrollar otras temáticas u otras lecturas de los tópicos que en el recorrido permanente ya están en escena.

⁹⁶ Para profundizar en el caso: <https://juicioaetchecolatz.wordpress.com/>

4. Exposiciones temporales. Actualizando el discurso

El MM, aunque no lo indique ni en su catálogo ni en su página web, considero busca a través de las exposiciones temporales problematizar el discurso de su exposición permanente. Sus propuestas curatoriales, que corresponden a tipologías similares a las del MMDH, abordan tramas relativas al pasado reciente que pretenden volver presente ese pasado buscando evitar su clausura, por lo que se vuelve necesaria la investigación constante en torno a las complejidades conceptuales y emocionales que las imágenes, que crea y exhibe el museo, generan en los visitantes, tanto lo sucedido en esos años como su persistencia en el presente. ¿Cómo se inserta este tipo de exposiciones en el proyecto museo? ¿Qué busca el MM generar con las exposiciones temporales que no consigue producir con la permanente? ¿Se trata de seguir actualizando y problematizando un discurso que no está cerrado? Si consideramos la presencia mayoritaria de obras de arte en la muestra permanente, es decir, una “forma abierta” de representar los hechos ocurridos en la dictadura, ¿por qué incluir exposiciones temporales?

Si bien no es tarea fácil, ya que aquí se entrecruzan perspectivas institucionales e individuales, una parte importante de este trabajo se ha enfocado en intentar identificar cuáles son los criterios que el MM utiliza para seleccionar los proyectos temporales y así poder esbozar una tendencia discursiva curatorial. A través de las de las distintas entrevistas realizadas a diversos actores, pude determinar lo siguiente: por un lado, es indispensable que las propuestas sean acorde con el proyecto político del museo y a su vez, que establezcan cruces con la muestra permanente. En cuanto al proyecto político, las propuestas deben alinearse a la investigación sobre la situación de los derechos humanos y la memoria social y política local, aunque aborde asuntos de otros lugares, tales como los desaparecidos contemporáneos de México. Y sobre los lazos con la permanente, ante la creencia de que el arte permite múltiples lecturas y de naturaleza muy amplia, encontrar conexiones entre las obras que conforman el circuito permanente y las exposiciones temporales, pareciera no ser un problema, ya que, aunque no se trate de algo evidente, seguro existe un concepto, una imagen, una interpretación.

Por otro lado, las exposiciones temporales en el MM, por un asunto presupuestario que también es un criterio concluyente, lo usual para elaborar las temporales ha sido intercambiar exposiciones con otras instituciones que ya están creadas e incluso montadas ya que el museo puede y debe invertir lo mínimo. Me refiero a las exposiciones de carácter transnacional y un ejemplo de esta tipología es *Transiciones* en el 2013 (que también tuvo lugar en el MMDH), la cual presenta un recorrido por imágenes representativas de la historia social y política de las últimas décadas en el continente latinoamericano⁹⁷. Eso sí, la primera muestra del año (en la víspera del 24 de marzo, Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia) siempre es de producción propia y elaborada durante los meses previos. Aunque el museo quisiera no puede hacer una constante producción de obra propia ni convocatorias con ejes determinados. ¿Por qué razón? Según señaló Graciela Sacco en la entrevista de 2013, por falta de presupuesto. Un ejemplar de exposiciones temporales de creación propia, curada por Sacco, es *Prensa y dictadura* del año 2012, que explora el rol de la prensa durante la última dictadura⁹⁸. La muestra fue organizada con material perteneciente al acervo documental del MM y la Hemeroteca municipal.

“La proyección anual responde a un radar que siempre está prendido sobre lo que está sucediendo e interesa traer: artistas, muestras, tema, invitación a artistas que lo estén trabajando” explica Sol Dorigo, productora artística del museo en el año 2013. La agenda se completa en diciembre para el año siguiente, con propuestas que llegan o que son gestionadas por Chababo ya sea en Argentina o en otros países del globo. Eso sí, cuando el dinero del museo es invertido para imprimir obras/fotografías es para muestras que luego itineren por escuelas, centros culturales y museos, por eso la importancia de las redes que Chababo como director establece en Latinoamérica y Europa⁹⁹. Y es precisamente a partir de aquellos lazos que se producen ideas que son recicladas para proyectos propios, que pueden ser desarrollados localmente, ya que traer exposiciones específicas desde otros

⁹⁷ Para mayor información: <https://www.flickr.com/photos/transiciones/>

⁹⁸ Para mayor información: <http://www.museodelamemoria.gob.ar/page/muestras/id/35/title/Prensa-y-Dictadura>

⁹⁹ Importancia que se extiende a la necesidad de conformar redes entre instituciones y organizaciones que trabajan en la defensa de los derechos humanos, para el aprendizaje e intercambio colectivo.

países resulta muy caro y complicado, considerando el presupuesto con el que el museo cuenta.

Las propuestas por año no son más de cuatro porque la planificación es de tres meses y habiendo sólo un espacio dedicado para las temporales no pueden acoger más. Esto de seguro cambiará con proyectos como el que indicó Leonardo Simonetta del Centro Documental Rubén Naranjo, cuyo propósito es habilitar una nueva sala en el subsuelo del edificio, ampliando de esta manera el espectro y la cantidad de exhibiciones (inaugurada en julio de 2014 con la muestra fotográfica *El desafío de mirar*, según el Informe de Gestión del MM)¹⁰⁰. Al menos, como fue señalado anteriormente en el apartado del MM, la casa se puede intervenir porque no está protegida como bien patrimonial intocable. Las temporales se instalan junto al montajista Ramón Fernández, que trabaja en el museo, pero cuando son muestras más complejas se contrata a otros montajistas que generalmente son artistas, logrando de esta manera acabados más detallistas.

Las especificaciones del espacio y el mobiliario con que cuenta el museo es también un criterio importante para el tipo de exposiciones temporales que realiza, porque la existencia de diez paneles de 184x260x44cms. que no pueden salir de la sala (lo cual significa que deben ser utilizados de alguna u otra manera) esboza tanto la especificidad de los objetos a exhibir como el diseño museográfico: un proceso de montaje limitado en cuanto a sus posibilidades por esta condición. ¿Obligan los paneles una reiteración de las piezas expuestas de naturaleza bidimensional? ¿Qué ocurre con los objetos? He aquí un rasgo común entre las exposiciones temporales del MM: el plano¹⁰¹. Aunque intentan combinar lo conceptual con la materialización visual, variando de esta manera el lenguaje –artístico, fotográfico, documental, etc– para así atraer a públicos diversos, es recurrente el uso de la fotografía, de audiovisuales proyectados en pantallas y de obras/cuadro –incluso los

¹⁰⁰ Para mayor información sobre el informe: http://www.museodelamemoria.gob.ar/uploadsarchivos/informe_de_gesti_n_2014.pdf

¹⁰¹ Información que puede ser revisada en: <http://www.museodelamemoria.gob.ar/page/muestras>

pañuelos de la exposición transnacional *El ojo de la aguja*¹⁰² son planos. Desconozco si existen vitrinas y cuáles son sus especificaciones, pero la sala destinada para estos montajes no es lo suficientemente grande para introducir objetos y mobiliario para ellos, a menos de que fueran pocos, o simplemente se habilitara otro espacio en el edificio, como señaló Simonetta. ¿Qué relación existe entre las limitaciones técnicas y la presencia del “objeto hablante”, de los objetos indiciales, de aquellos fragmentos del pasado? Estoy consciente de que existen documentos indiciales que son bidimensionales, como los que fueron expuestos en nombrada exposición *Prensa y Dictadura*, es decir, revistas y diarios de la época dictatorial, sin embargo me pregunto ¿Cuán determinante es la materialización del discurso, en la concepción y posterior transmisión del mismo discurso?

“Uno de los cambios relevantes fue que incluimos música, el audio como complemento de la obra (venga o no con audio). Y el día de la inauguración que el audio esté fuerte para que nadie hable y se dediquen a ver la obra. Después la gente regresa sola a verla después” (Entrevista a Dorigo, diciembre 2013). La inclusión de audio es una apuesta inusual al interior de los museos, al menos en mi experiencia como visitante y como trabajadora en este tipo de instituciones. Creo que es una jugada aventurada pues modifica la experiencia que la propuesta originalmente plantea y con eso se corre el riesgo de tergiversar la información y su consumo. Sin embargo, considero que esta idea tiene un trasfondo de actualizar aquellas exposiciones que ya han sido montadas anteriormente, o de darle un sello institucional propio. En relación a la actualización ¿de qué forma las exposiciones temporales logran actualizar discursos? Creo que en algunos casos lo consiguen a través de propuestas temáticas contemporáneas como la situación de los desaparecidos en México bordada en pañuelos blancos, o la exposición *Diálogos con lo cotidiano* del artista Carlos Trilnick, en la cual se relacionan “la tragedia de nuestro país, la de su pasado, pero también el dolor que sacude la vida de tantos y que ocurre en este tiempo” (Muestras, web MM). No obstante, también existen contenidos que abordan el pasado y donde no necesariamente hay

¹⁰² Exposición mexicana que consta de una serie de pañuelos, bordados en distintas plazas del país, en los cuales se registra el nombre de una víctima y un micro fragmento de su historia de muerte, en el contexto de la violencia del Estado y el narcotráfico. <http://www.museodelamemoria.gob.ar/page/muestras/id/44/title/El-ojo-de-la-aguja>

una labor de actualización, donde no se hacen evidentes los enlaces con el presente. Es algo que está pendiente.

Respecto al sello propio que puede significar la inclusión de la música, el MM tiene otra marca particular la que impone en los textos curatoriales visibles en las exposiciones temporales. La cédula de inicio, usualmente la única además de las etiquetas de objeto, es elaborada por Chababo y en la cual plasma tres procesos: por qué es importante o interesante la muestra, quién es el artista, y finalmente una reflexión sobre esa obra/tema, que es lo que se ha estado tramando durante los tres meses anteriores en el caso de las exposiciones propias. Los textos en sala tampoco son los mismos que los del folleto, pieza gráfica que producen para cada exposición (desconozco cuántos imprimen y por ende cuántos visitantes la consiguen y cómo los distribuyen). Según señaló Dorigo respecto a las imágenes que se utilizan en el catálogo las elige la diseñadora¹⁰³, pero dentro de una selección que hace la Coordinación de sala de muestras temporarias y Producción ejecutiva, las áreas encargadas de la gestión de exposiciones.

Es importante acotar que según me indicó Fabiana Elcarte del Departamento de Educación en la entrevista de 2013, en el MM el desarrollo de herramientas de comunicación y educación para las exposiciones temporales es reducido y a veces inexistente, lo cual implica una recepción exenta de mediación¹⁰⁴. Para educación el fuerte es la muestra permanente, no las temporales, sin embargo “éstas son incluidas en la visita aunque no tenga que ver con la historia propia, pero antes les consultamos a los docentes, quienes generalmente aceptan porque ven que los y las estudiantes no acostumbran a visitar espacios culturales como ese y deciden aprovechar” (Entrevista a Elcarte, diciembre 2013). Complementó diciendo que aunque se trata de un espacio pequeño –en comparación con el MMDH– los temas que se despliegan en la muestra permanente son muy complejos y lleva

¹⁰³ Desconozco su nombre y el departamento para el cual trabaja.

¹⁰⁴ En el MM no existen estadísticas de los públicos. Sólo cuentan con un registro de personas que solicitan los recorridos guiados, participantes del Programa Educativo de Producciones Audiovisuales “Ver para Saber” y del proyecto Teatro por la Identidad. Además del conteo de entradas vendidas, que como muchísima gente ingresa y recorre sin abonar, para análisis de audiencia estos datos no son del todo útiles (Correo electrónico de Di Monte, 2014).

mucho tiempo abordarlos en las visitas guiadas (que a pesar de no ser la única actividad que realizan es una de las más importantes). Por lo mismo, considera fundamental hacer un recorte, es decir, calmar la ansiedad de ver tantos temas y asumir la imposibilidad de hablar de todo, arriesgándose a perder la atención de los visitantes. De todas maneras, para las exposiciones temporales el diálogo entre áreas del museo dice que existe y que sirve para que la gente de educación colabore con las muestras desde su lugar. Les entregan material desde el comienzo del proyecto, aunque no siempre es a la par, y antes de la inauguración, si se puede, recorren la muestra con el artista. ¿Cuál es la colaboración del equipo de educación en las exposiciones temporales? ¿Es a nivel investigativo, curatorial, museográfico o en la redacción de cedulario?

En cuanto al registro que queda de las exposiciones, el museo realiza una carpeta que contiene el folleto (que siempre tiene el mismo formato por una cuestión de licitación que se hace una vez al año), notas de prensa, fotos de la inauguración, y otros como documentos para el traslado de obras, presupuestos, proveedores, curadores y montajistas. Las fotos del montaje, que son un referente importante para generar un “memoria visual” de las exposiciones –que luego pueden ser material de investigaciones como ésta– están a cargo del área de comunicación, quienes hacen el registro cuando acaban la museografía. Aunque la idea de las fotografías es imprimirlas y adjuntarlas a las carpetas, la falta de presupuesto ha desbaratado la intención de hacer una memoria de las actividades, dificultando el acceso a fuentes para su análisis. ¿Cuán determinante puede ser la falta de presupuesto? ¿Qué hay detrás de las limitantes monetarias? Quizás debo preguntarme si el interés en la construcción de estas carpetas implica realmente el deseo de investigar y evaluar el conjunto de proyectos realizados, para poder planificar las futuras exposiciones con mayor conciencia y conocimiento. Creo que no, que aún falta para eso y que sería interesante que sucediera. Al igual que en el MMDH.

¿Qué otras cosas considero comparten estas dos instituciones? Después de haber explorado y reflexionado sobre las especificidades de cada museo, propongo continuar con un análisis comparativo con el que pretendo dar cuenta de las divergencias y características comunes

que pueden permitir cuestionamientos que no han tenido lugar aún y que creo interesante poner en discusión.

C. Algunas comparaciones

En las próximas páginas propongo problematizar sobre algunas diferencias y similitudes que he podido detectar a partir de la presente investigación entre los dos proyectos museológicos que conforman el objeto de estudio de esta tesis, problemáticas que en los apartados anteriores fueron esbozadas en forma preliminar. El objetivo de esto radica en que, a mi parecer, ambos museos representan, aún con todas sus características singulares, experiencias comparables en tanto construcción de espacios museísticos impulsados por el Estado –en los dos casos como respuesta a la obstinación y reclamación de grupos ciudadanos– para el debate y la configuración de memorias sobre el pasado traumático reciente, cuya plena vigencia manifiesta la viabilidad de hacer institución memorial desde “lo oficial”, acomodada a las posibilidades y necesidades propias de su contexto. La comparación que realizo en las próximas páginas entre el MMDH y el MM, por lo tanto, pretende dar cuenta de las múltiples posibilidades, estrategias y discursos que existen para generar memorias y representarlas.

En primer lugar, me interesa abordar la relación entre los museos y las víctimas, porque éstas parecen ser las protagonistas. He identificado a lo largo de esta investigación, una serie de diferencias en el vínculo que establecen las víctimas directas con las instituciones museísticas de Santiago y Rosario. Me refiero específicamente a la participación –o falta de– en la creación de narrativas de la memoria colectiva y oficial. ¿Estamos frente a “la tiranía de la victimidad” o frente a la “democratización de la memoria”? Creo que se producen choques entre las siguientes perspectivas: las que defienden la configuración de la memoria entendida como proceso dinámico y transversal de los distintos grupos sociales, abiertos a diversas interpretaciones, un espacio de conflicto e intercambio, donde por ejemplo participen “otros relatos” de “otras víctimas” de la violencia de Estado, pero en contextos democráticos actuales: la represión social, indígena, sexual, por nombrar algunos ejemplos. Y la otra visión más enfocada hacia una verdad única, que se basa en aquella

responsabilidad moral y política hacia un grupo específico de personas, las víctimas directas, que limita y encausa los relatos en torno al sufrimiento, como propuse en el apartado sobre museos de memoria.

Los dos objetos de este estudio han sido concebidos desde la idea de la reparación a las víctimas, una reparación simbólica, aunque el caso del MMDH es más evidente y reiterativo. Ricardo Brodsky escribe en el texto introductorio del catálogo oficial de la institución que el museo “es, antes que nada, un acto de reparación moral a las víctimas de las violaciones a los derechos humanos cometidas por agentes del Estado entre el 11 de septiembre de 1973 y el 11 de marzo de 1990” (Brodsky, 2011: 9). Independientemente del cuestionamiento sobre la determinación de las fechas y su ordenamiento cronológico, asunto de extensos e irresueltos debates, el rol institucional central se establece aquí sin dudas. Las declaraciones de Brodsky alimentan la creencia de que el museo chileno trabaja en función de ese acto simbólico, para y por las víctimas directas, pero en una segunda lectura nace la pregunta: ¿desde ellas? Según Ricard Vinyes, la postura del gobierno durante la creación del museo fue hermética y la actitud de las agrupaciones y organizaciones vinculadas a las peticiones de reparación y la conservación del patrimonio memorial fue recriminatoria, porque no pudieron participar, lo cual resultó en actitudes de desapego (Vinyes, 2011). Lo anterior se contradice con el hecho de que un fragmento del equipo gestor del museo pertenece a las víctimas directas de la dictadura. Un ejemplo paradigmático de ello es justamente la mencionada Jefa de Colecciones e Investigación María Luisa Ortiz, militante comunista, hija de detenido desaparecido (recientemente aparecido), cuñada de José Manuel Parada Maluenda, uno de los ejecutados políticos del llamado Caso Degollados. Otro ejemplo relevante es Michelle Bachelet, actual presidenta de Chile (que además era presidenta en el momento en el que el MMDH se inauguró), quien fue prisionera política y cuyo su padre, también prisionero político, posteriormente fue ejecutado por ser militar constitucionalista. Ella –y el equipo que conformó en aquel entonces–, como ya fue dicho, es quien gestiona la creación del museo, el cual para muchos se transformó en su proyecto personal, delegando de esta manera para su construcción a gente de su total confianza. Y se contradice también, con lo señalado en el apartado sobre el MMDH sobre la decisión de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos

(AFDD), de no involucrarse activamente en el proceso y mantener su independencia. Por lo tanto, más allá de las declaraciones y opiniones antes expuestas, efectivamente existen diferentes grupos de víctimas directas que han tenido más o menos incidencia en la toma de decisiones que ha dado consistencia al MMDH. ¿A qué se debe esto? ¿Guarda esto alguna relación con el poder que ostentan hoy las víctimas del pasado? ¿O es que estas personas, por ser parte del gobierno, abandonan su carácter de víctimas directas?

La situación en Rosario es desigual. Como mencioné en el apartado sobre el MM, su origen se remonta a la Ordenanza del año 1998 del Concejo Nacional de Rosario, a instancia del reclamo que en aquellos años tenían los familiares y organizaciones de derechos humanos (de Rosario principalmente) por tener un lugar dedicado a la memoria y el Terrorismo de Estado. Entonces la municipalidad le da un espacio provisorio de funcionamiento a un pequeño grupo de personas fundamentalmente asociadas a las víctimas directas, sobrevivientes y familiares, quienes se encargan de conformar la Comisión directiva que tiene la función de convocar al concurso para elegir al director del museo. En la actualidad la administración de Chababo es de corte académico, prácticamente desvinculada de las organizaciones de derechos humanos. Según información obtenida de la entrevista realizada al mismo, la relación que mantiene con las víctimas es confrontacional, y como fue mencionado Viviana Nardoni quien fue prisionera política, le dio un respaldo frente a los ataques recibidos de las víctimas. ¿Se puede hablar entonces de la participación de distintos grupos sociales? ¿Cuánto y cómo determina el discurso la participación de las víctimas directas?

Otro aspecto que considero importante revisar es cómo se define la memoria al interior de estas instituciones, autodenominadas precisamente “de memoria”. ¿Existen en sus bases discursivas distinciones o especificaciones acerca de qué tipo de memoria trata cada institución, como por ejemplo una memoria traumática? El MMDH, si bien no hace una mención explícita a un tipo de memoria, señala que:

Fue concebido como un lugar donde se conservan y exhiben los testimonios y documentos que permiten mirar nuestro pasado doloroso para aprender de esa experiencia con el propósito de contribuir a que la cultura de los derechos humanos y

de los valores democráticos se conviertan en el fundamento ético compartido de la sociedad chilena, abarcando una mirada sobre nuestra historia reciente pero también abordando temas contingentes como la violencia, la discriminación, los derechos de los pueblos originarios, entre otros (Historia del museo, web MMDH).

Como fue señalado en el apartado relativo a este museo, la muestra permanente aborda el período concreto que comienza con el Golpe militar –que tuvo apoyo civil– y acaba con el acto en el cual el presidente electo democráticamente, Patricio Aylwin, realiza el discurso que da inicio a su gobierno y a la era democrática que dura hasta hoy en Chile. Es decir, la memoria que el MMDH trata está relacionada a un pasado reciente dictatorial, un “pasado doloroso”, pero también, como se puede observar en la cita, a temas contingentes, cuestión que puede ser relacionada con lo desarrollado en el primer capítulo sobre la memoria: se trata de una construcción del pasado desde presente, es decir, un fenómeno siempre actual. Pero ¿A qué se refiere este texto hacia el final, cuando dice “entre otros”? ¿Se puede decir que la discriminación y los derechos indígenas, temas que justamente no son abordados por la muestra permanente del MMDH, son contingentes? Sí, pero también se trata de problemáticas que forman parte de la historia de distintos países, de la historia de Chile, es decir, asuntos que exceden una mayor o menor contingencia. De esta manera, los temas que no forman parte de este recorrido no pueden ser afrontados sino en las exposiciones temporales, por eso la importancia de las mismas, y aunque no se señale la actualización como objetivo principal de ellas, a mi parecer es una de sus principales características.

El MM, por su parte, afirma que fue creado para “el conocimiento y la investigación de la situación de los derechos humanos y la memoria social y política en nuestra región, en el país y en Latinoamérica” (Historia y Fundamentos, web MM). ¿A qué se refiere específicamente con la situación de los derechos humanos, la memoria social y la memoria política del territorio latinoamericano? Parecen ser temas muy amplios y que además se desarrollan en un espacio geográfico extenso, como es Latinoamérica. Aunque aquí tampoco es tratado lo traumático como eje memorial, se asume que la dictadura trajo consigo un impacto social de esa naturaleza; además de esto, en sus fundamentos el MM señala que es un referente en el “tratamiento del tema de las memorias post-genocidas”. Sin embargo, creo que este museo también considera el concepto “memoria” en su magnitud

más amplia, es decir, la memoria entendida como una compleja trama en la que se entrecruzan, además del pasado dictatorial local, cuestiones “que ocurren en este tiempo” (como señalan en la descripción de la muestra temporal *Diálogos con lo cotidiano*), independiente de que para su exposición permanente se haya realizado una selección temática, no cronológica, pero sí exclusiva, es decir, que implicó, por lo tanto, descartar/discriminar/eliminar otras materias.

El interés por cuestionar los contenidos que estos museos consideran y significan en torno a la memoria apunta, por un lado, a analizar la coherencia entre la teoría y el ejercicio que proponen y producen. En ambos casos existe una correspondencia en la relación entre los estatutos institucionales y lo que está expuesto en la muestra permanente y en las exposiciones temporales, pero ésta se debe más bien a la universalidad del discurso expuesto, es decir, a la amplitud de un propósito discursivo que, a mi parecer, no permite un desarrollo consistente. Considero que en ambos museos hay una ambición de querer abordar demasiadas y amplias problemáticas, lo que supone siempre un desafío pero quizás, por sobre ello, un desacierto, pues frente a la magnitud e integridad de la memoria presentada por el MMDH y el MM en sus exposiciones, que en este trabajo he intentado exponer, existe la dificultad de definir criterios y relaciones para seleccionar temáticas/acontecimientos que permitan programar una línea curatorial más consistente, más específica, localizada, que profundice en conceptos, posturas críticas y estrategias de representación, elaborando más el “cómo” que el “qué”. Ahora bien, por otro lado, el cuestionamiento de los contenidos también tiene como foco examinar aquellos contenidos teniendo siempre en consideración los fines últimos de la institución, que son principalmente consolidar la idea del nunca más –que los terribles hechos acontecidos no se vuelvan a repetir–, dignificar a las víctimas directas y reforzar una cultura de respeto a los derechos humanos y los valores democráticos. En este sentido, el caso del MMDH, como se puede observar en sus estatutos, es bastante explícito en relación a estos objetivos. En cuanto al MM, aunque en su página web sólo hace referencia al propósito de “promover el acceso al conocimiento y la investigación”, puede observarse en su ordenanza municipal que también apunta a reconstruir, proteger y cultivar la memoria colectiva sobre el terrorismo de Estado entre los años 1976 y 1983, a promover los derechos humanos, la

tolerancia y la democracia a través del recogimiento y la creación de conciencia que impidan el olvido, y además a reconocer y honrar el dolor de las víctimas “como emblema de reconocimiento inquebrantable de la condición humana”. Es decir, ambos museos persiguen, cada uno con sus formas particulares, generar una cultura memorial que involucre cambios en el comportamiento y las relaciones sociales, a partir de la elaboración de exposiciones que desarrollan ideas universales como la tolerancia y la democracia.

Por lo tanto, siendo tan enorme desafío, ¿cómo intentan estos museos memoriales trabajar aquellos propósitos desde sus exposiciones permanentes y sus exposiciones temporales? ¿Cómo realizan la selección de temas y estrategias de comunicación e intercambio para evitar que “todo” pueda ser parte de su programación expositiva? Estas preguntas surgen porque, bajo mi perspectiva, la amplitud del concepto *memoria* tiene doble filo: por un lado, contiene una extensa gama de posibilidades, de relaciones y de experimentación en un contexto museal, pero por otro, presenta una permanente dificultad de trazar rutas de investigación que permitan profundizar en tópicos puntuales, articularlos y actualizarlos, dentro del gran proyecto de generar una cultura memorial, y provocar un cambio en el comportamiento social. Como he señalado ya, en la elección de ciertas exposiciones y la exclusión de otras, ¿es posible definir criterios y relaciones? ¿De qué manera? ¿Quiénes son los encargados de determinarlos? Como señalé, creo que no se trata de qué es lo que específicamente el museo propone como tópico de reflexión sino cómo lo está abordando/representando/significando, y más bien, qué es lo que quiere conseguir con las interpretaciones sobre los mismos y qué medios utiliza para alcanzar sus objetivos, pensando en que no todo puede quedar reducido a la monumental premisa del “nunca más”.

La investigadora Andrea Giunta señala que los ejes temáticos del MM son una selección consensuada que evita el desacuerdo que una historia cronológica puede provocar. Aunque siempre el desafío se trata de determinar los límites, es más fácil fijar tópicos que decidir cuáles fueron los hechos significativos en el período de dictadura que deben estar expuestos (Giunta, 2014). No existe consenso en el relato cronológico de Argentina, estamos de acuerdo, pero ¿qué pasa con el consenso de los bloques temáticos? Eso sigue siendo una configuración discursiva, aunque trate de ser abierta en su materialización (a través de la

mediación artística). Develo entonces ciertas contradicciones que me llevan a preguntar: ¿qué significa la verdad y el consenso en términos museológicos? Existe la idea del museo como institución generadora de verdades, desde sus orígenes. Los museos de memoria se han instalado en una esfera de legitimación que, aunque no está exenta de cuestionamientos, es desde donde sus devotos participantes se respaldan y ostentan, lo cual se refleja en escritos como *Un museo vivo para la memoria de Chile*, del director del MMDH Ricardo Brodsky, en el cual posiciona a la entidad en “el lugar privilegiado de la verdad sobre violaciones a los derechos humanos: el sitio donde se resguardan los archivos de los organismos de defensa de los derechos humanos” (Brodsky, 2011). Esta perspectiva considera al museo de memoria como un espacio beneficiado, cuyo rol es elaborar y transmitir los “contenidos verdaderos” asociados al pasado violento, sustentado en el material de archivo.

El uso del concepto verdad se repite en diferentes instancias de este contexto de dictaduras, democracias y batallas por la memoria, como por ejemplo al interior de las luchas que han promovido los familiares de los detenidos desaparecidos y ejecutados políticos al exigir verdad, refiriéndose a la necesidad de conocer la información que ha sido ocultada por los militares y otros responsables de la masacre humana vivida, y desde donde se ha desprendido la ya paradigmática pregunta ¿Dónde están?

En el caso del MM la verdad parece no ser un concepto que se hace presente en discursos y escritos, sino en relación a los reclamos de justicia y a la dificultad de consenso en torno a los relatos. Hablar de verdad en este escenario de conflicto, característica que considero inherente a la construcción de memorias colectivas, ha causado un sinnúmero de debates de los cuales quiero destacar dos asuntos que de ahí se desprenden: el primero, el deber ético de la memoria plasmada en los museos de memoria y la necesidad de producir un consenso en aquella realidad presentada. En la página web del MMDH se revela como una misión primordial de la institución “el propósito de contribuir a que la cultura de los derechos humanos y de los valores democráticos se conviertan en el fundamento ético compartido de la sociedad chilena” (Historia del museo, web MMDH). ¿Existe una verdad? ¿Para quiénes

es considerada como tal? ¿Cómo determinar una ética común? ¿Es posible un consenso? ¿Entre quienes?

Seleccionando estos fragmentos pretendo enfatizar en el primer asunto anunciado en el párrafo anterior, que autores como Ricard Vinyes han desarrollado con mayor profundidad: el carácter ético y moral que promueven estas instituciones en sus respectivas sociedades a través de la construcción de discursos que el autor señala como modelos canónicos, es decir, que se sostienen “en un principio imperativo: el deber de la memoria, el imperativo de la memoria [lo que trae como consecuencia] el establecimiento de un relato transmisible único, impermeable en su lógica interna, cartesiano, que el ciudadano tiene el supuesto moral de saber y de transmitir de manera idéntica” (Vinyes, 2009: 1), porque se trata de la verdad –cuestión que abordé en el primer capítulo dedicado a los museos de memoria–. Y en torno a ese modelo señala:

Es hegemónico y sus resultados prácticos convierten el pasado fecundo, el pasado utilizable y productivo, en una memoria intransitiva. Con esta expresión me refiero a una memoria que no admite ni hace posible trabajo social, reelaboración permanente, ni permite resignificación alguna, porque de esa memoria nada se puede decir, nada se puede distanciar, es una memoria acabada, seca, cerrada al presente y al futuro (Vinyes, 2009: 1).

Si bien Vinyes no considera ciertas especificidades de los procesos ni las acciones y actividades paralelas que proponen los museos u otras instituciones encargadas de generar discursos y movilizar la construcción de memorias, es interesante cómo presenta y critica los modos que se han desarrollado hasta hoy en torno a las políticas de memoria. Considero, al igual que él, que aunque existen grandes problemas que limitan la necesaria experimentación y el constante debate, también hay instancias en las cuales los esfuerzos pueden llegar a cambiar ese modelo canónico, especialmente las generadas desde las nuevas generaciones que quieren ser parte de esta construcción.

En cuanto al segundo asunto señalado en relación a la problemática de la verdad, esto es, el consenso, debe existir un acuerdo tanto en la disputa por el significado como en la disputa moral (Jiménez, 2011), lo que se traduce en tomar una postura frente al pasado y elaborar

una narración para ser transmitida: construir el guion curatorial y materializarlo. Entre los casos desarrollados en esta investigación existen divergencias frente a estos supuestos en los cuales la presencia de un relato/verdad implica necesariamente un consenso de lo ocurrido. En la entrevista realizada a Ricardo Brodsky a principios del año 2014, al preguntarle sobre la construcción del relato de la muestra permanente, señaló que “es un guion sostenido sobre cierto consenso político, que sostiene al museo. Es un poco rígido desde el punto de vista de que se trata de un consenso logrado en un momento determinado, del período de transición” (Entrevista a Brodsky, enero 2014). Si bien puede ser considerada contradictoria su postura en relación a su idea ya señalada, presente en su texto *Un museo vivo para la memoria de Chile*, para el director del museo chileno en su momento sí hubo un consenso, y derivación de ello es la conformación de la actual muestra permanente. En el caso del MM de Argentina hay que partir de la base que, como ya fue señalado, no existe un relato cronológico propiamente tal, ni tampoco un acuerdo, sino que más bien se trata de un conjunto de núcleos temáticos que, según expresó Chababo en nuestra reunión ocurrida en diciembre de 2013, se materializaron a través de obras de arte contemporáneo “porque nosotros nos enfrentamos a un dilema. La razón es clave, porque en la Argentina, y también en otros lugares del mundo, pero en Argentina concretamente no hay acuerdo ni consenso con respecto a los relatos de lo acontecido” (Entrevista a Chababo, diciembre 2013). A partir de esto, me parece necesario cuestionar la distancia que toman en el MM con respecto a la idea de consenso, habiendo delimitado los ejes temáticos. En ningún conflicto, bajo mi consideración, hay acuerdo total, solo parcial. ¿Por qué entonces la ilusión de acuerdo, en ambos niveles, genera la impresión de una museología más factible?

Uno de los más significativos argumentos que dio origen al MMDH fue su colección, con la cual tiene hoy un compromiso de conservación y exhibición –así como con sus donantes, muchos de ellos víctimas directas o familiares de víctimas directas–, al igual que con su anhelo de objetividad acerca del discurso desprendido de su exposición permanente. A esto quisiera agregar que el museo ha pretendido generar una cierta “ficción” de consenso sobre la historia que exhibe, la que ha determinado los elementos discursivos y museográficos encargados de representar el pasado a través del documento *indicial*, junto –y no revuelto–

a obras de arte, predominando el primero y dando la impresión de ser un relato acabado. En cambio, en el MM, donde no había ni colección ni consenso, se optó por abordar una selección de temas concretos, como historias sobre la violencia de Estado en Latinoamérica, las niñas y los niños secuestrados y desaparecidos por la represión política, los centros clandestinos de detención, desde el arte y la literatura, tomando cierta distancia en cuanto a la objetividad y la evidencia, pero al mismo tiempo valorando y presentando testimonios –que también son evidencias–. Las obras aquí dialogan con el guion curatorial a través de sus tópicos y se insertan en el recorrido haciendo relaciones materiales, físicas, lumínicas y conceptuales con el resto de la muestra, incluso cuando se hacen presentes los documentos históricos de la colección.

Michael Lazzara, en su trabajo comparativo entre el MMDH y Londres 38¹⁰⁵, señala que investigadores contemporáneos como Andreas Huyssen y Beatriz Sarlo han reconocido un valor ético en las formas no terminadas:

Contra las formas terminadas, las formas abiertas dejan espacio para reconocer las aporías de la historia; permiten hurgar en sus silencios y abrir debates. La representación del pasado, entonces, si bien implica casi siempre una simplificación de sus elementos también puede beneficiarse de una preocupación por lo que el testimonio –la imagen o la palabra– jamás logrará transparentar (Lazzara, 2011: 4).

He postulado la idea que el museo chileno busca generar la “ilusión” de que su relato *es* el relato sobre la verdad, materializado en la muestra permanente –aunque las obras de Jaar y Tacla matizan levemente la rigidez de esa objetividad–. Aquí me parece importante esbozar algunas preguntas: ¿Es el MM un ejemplo de forma no terminada, como señala Lazzara? ¿La mediación del arte lleva de la mano la forma abierta que permite el debate? ¿Es el arte inherentemente crítico y movilizador? ¿Todas las obras del *Relato por el arte* logran colaborar en la construcción de un pensamiento crítico? ¿Si es así, lo consiguen únicamente por el hecho de ser consideradas obras de arte? En este punto, me llama la atención una cierta postura del MM que termina por afirmar que todo es artístico, como una especie de

¹⁰⁵ Ex centro de represión y exterminio entre septiembre de 1973 y septiembre de 1974 <http://www.londres38.cl/1937/w3-channel.html>

justificación ante posibles críticas u omisiones. Así como en el MMDH, que tiene la pretensión de producir un relato objetivo, acá existe una declaración basada en la potencia del arte, pero al mismo tiempo puede observarse que éste es utilizado frente a posibles fisuras discursivas en tanto relato subjetivo. Estas reflexiones no pretenden entrar en problemáticas propiamente artísticas ni discutir sobre autoría, forma, estilo u otro problema inherente al arte en sí mismo, porque lo que aquí he intentado construir es una mirada desde el contexto del museo memorial. Con esto no quiero decir que el uso de “información dura” o material de archivo –como *Reconstrucciones* (estudio geográfico), *Evidencias* (archivo de Abuelas de Plaza de Mayo), *Memora* (información de Informes de Comisiones de Verdad)– implique un resultado “poco artístico”, pero sí creo que es interesante pensar el *Relato por el arte* del MM en relación a las estrategias de representación que son más o menos literales. Chababo, director del museo de Rosario, es crítico con las representaciones evidentes y textuales, con “la sangre expuesta”, ejemplo de eso fue lo que señaló en la entrevista del año 2013, que ante la eventualidad de que un artista, por muy reconocido que fuera, le ofreciera montar una obra que fuera “un cuerpo lacerado” se rehusaría (Entrevista a Chababo, diciembre 2013). Sin embargo, veo en este museo una serie de obras en las que el mensaje es más bien directo, quizá más objetivo, más cercano a lo *indicial*. Por ejemplo *Ronda*, que reproduce el ícono de las Madres de Mayo, en donde además se escuchan sus voces durante las marchas y manifestaciones. O también el rosario de Contreras, hecho de hojas del Informe *Nunca Más*.

Andrea Giunta postula sobre el MM que:

El museo en su totalidad es un espacio meditativo en el que la estética moldea el dato histórico; frente a la obra, el público conoce, reflexiona, siente. El museo desplaza así la separación entre una zona documental, en la que el archivo se ordena con la apariencia de objetividad, y otra de reflexión que integra principios estéticos. Esta decisión puede interpretarse, en principio, como la crítica a la objetividad y a la transparencia del archivo; el cuestionamiento de toda posibilidad de aproximarse a la verdad del pasado (2014: 18).

Los objetos de este estudio pueden ser considerados como un museo más estético y el otro más histórico. El primero, un museo “artístico”, lleno de obras que critican la objetividad y el acercamiento a la verdad, a través del planteamiento de discursos abiertos e inacabados;

el segundo, un museo “científico” y “positivista”, que exhibe el archivo con una apariencia de verdad, que plantea discursos cerrados, formas terminadas, como señala Lazzara. Sin embargo, tanto el MM como el MMDH en algún punto son representaciones mixtas (considerando específicamente las muestras permanentes), a partir de las cuales, más allá de la predominancia del archivo/verdad o la obra de arte, se producen discursos relativos, fracturados, que no hacen otra cosa que proponer lecturas múltiples, formas abiertas, que pueden cuestionar las categorías que hasta ahora les he asignado. Porque, considerando la idea de las representaciones mixtas ahora en el museo chileno –idea que hasta ahora he desarrollado casi exclusivamente en el MM a partir de la inclusión de testimonios–, ¿no tiene el MMDH una museografía estetizada, es decir, que desborda lo meramente funcional para la exposición de documentos? Como señala Nelly Richard, en este museo existen lugares incluso “hiper estetizados” (refiriéndose a la instalación de los retratos de las víctimas directas y las velas de acrílico del balcón/mirador), los que presentan “una museografía que debilita la intensidad del recuerdo histórico al acomodar escenográficamente la memoria a una visualidad decorativa que le quita peso, rigor y gravedad a lo mostrado” (Richard, 2010: 268). La autora apunta a que este tipo de montaje no refleja la precariedad de los sentimientos ni el drama del desvanecimiento de la memoria. Creo, por lo tanto, que es necesario decretar que el archivo no es en sí mismo historia y ciencia, sino que depende de cómo es presentado/representado, cómo es expuesto física y discursivamente y de qué manera se relaciona con otros archivos, contextos e ideas. De esta manera, ahora considerando el caso del MM, su exhibición puede ser considerada estética, emotiva, “meditativa” y no necesariamente artística. Bajo la lógica de Giunta, cabe preguntarse: ¿qué condiciones museográficas permiten una experiencia de introspección, meditativa, emotiva? ¿Qué aparece, cómo aparece y cómo configura los campos de nuestra experiencia? Y haciendo referencia al propósito medular de esta investigación ¿Qué y cómo las exposiciones temporales de arte aportan o no a todo este debate? Para responder estas preguntas, el siguiente capítulo aborda las exposiciones temporales de arte, en cada uno de estos museos memoriales.

III. Exposiciones temporales de arte en museos de memoria: los casos de *Lonquén 2012* y *Profanaciones*

Luego de haber explorado las particularidades políticas, institucionales, curatoriales y museográficas del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile y del Museo de la Memoria de Rosario, Argentina, considero posible abordar en mayor profundidad sus exposiciones temporales. El motivo que impulsa el tratamiento de esta especificidad radica en mi interés por exponer y abordar algunas problemáticas en torno a lo que en las páginas precedentes he intentado esbozar como el asunto central de esta investigación: ¿qué ha ocurrido con los discursos curatoriales que ambos museos memoriales han elaborado en sus primeros años de vida, así como los discursos que desde ellos se han producido en este período, a partir de la inclusión de obras de arte en sus exposiciones temporales, como son el caso de *Lonquén 2012* y *Profanaciones*? ¿Cuál es el rol de estas obras en estos espacios museales?

Para dar inicio a este último capítulo, me parece importante insistir en que este tipo de exposiciones son de suma importancia para estos museos, pues en ellas reside la capacidad de problematizar lo estático del discurso del guion curatorial, activándolo, actualizándolo y cuestionándolo por medio de propuestas que plantean nuevas lecturas de la muestra permanente o que presentan aproximaciones a otros temas que no están en ella, pero que es vital poner en escena y circulación. Además, generalmente las exposiciones temporales son concebidas como un medio significativo para renovar audiencias y para dialogar con las mismas, estableciendo de esta manera relaciones entre hechos del pasado y hechos del presente.

A través de las curadurías y montajes transitorios, los museos memoriales han establecido una constante relación con el arte que creo interesante analizar, pues abre un universo de posibilidades de interpretación y de representación de las temáticas que estos espacios museísticos elaboran. Asimismo, su inclusión busca –en el caso de los objetos de estudio que este trabajo analiza– instalar debates asociados a los discursos que se generan en la articulación entre el arte y la memoria en lugares donde prima un proyecto político de

mayor envergadura, es decir, que pretende generar una cultura memorial en base a la premisa del “nunca más”.

Es por lo anterior que a lo largo de este último capítulo he propuesto investigar, analizar y comparar cómo a través de las exposiciones temporales de arte los museos de memoria de Chile y Argentina construyen narrativas sobre la memoria de su pasado reciente, conscientes de ser espacios dominados por aspectos que superan lo artístico. Para profundizar en este asunto, he seleccionado dos exposiciones que serán desarrolladas a lo largo de las próximas páginas: la primera, denominada *Lonquén 2012*, del artista chileno Gonzalo Díaz (1947), exhibida en el MMDH entre junio y agosto de 2012; la segunda, llamada *Profanaciones*, en la cual fue desplegada la *Serie Nunca más* del artista argentino León Ferrari (1920 – 2013), en el MM entre octubre y noviembre de 2013.

La elección de estas exposiciones está sustentada por cuatro argumentos principales. En primer lugar, se trata de obras que fueron hechas en otras circunstancias y que fueron remontadas en los museos memoriales, acarreado discursos preexistentes ya legitimados que se acomodaron al espacio museístico y a su carga política, memorial y cultural actual, razón suficiente para elaborar problemáticas diversas. En segundo lugar, ambas obras comparten el hecho de que fueron concebidas por artistas nacidos en los países a los que pertenecen los museos y además que su trabajo es respuesta a su experiencia personal frente a la dictadura y al contexto local. En tercer lugar, hay una justificación logística: la existencia de material de archivo en ambos museos de las exposiciones temporales que se han desarrollado, o a su vez, la existencia de información sobre estas obras en otros lados cuyo acceso fuera factible, lo que me permitió escoger curadurías de las que había recursos gráficos y textuales de su proceso. Por último, es importante señalar que el montaje de *Lonquén 2012* tuvo lugar cuando yo aún trabajaba como museógrafa en el MMDH, por lo tanto pude conocer de cerca el proyecto. En el caso de la exposición de Ferrari, ésta fue desmontada un par de días antes de mi visita al MM, razón por la cual la información estaba fresca, lo que también implicó una ventaja.

Entonces, el tercer y último capítulo de esta tesis está dividido en dos ejes temáticos: el primero, llamado *Las exposiciones, las obras*, está enfocado en entregar el contexto histórico que impulsó la creación de ambas obras y luego una descripción de éstas y su relación con cada artista. Y el segundo, a modo de cierre, que lleva por nombre *Convergencias y divergencias de las obras en contexto*, tiene por objeto evidenciar las relaciones de las obras con las muestras permanentes de cada museo para luego, analizar la producción de discursos que se han desprendido de su inclusión como exposición temporal específica del MMDH y el MM, respectivamente.

A. Las exposiciones, las obras

1. Lonquén 2012, Gonzalo Díaz



Lonquén 2012, MMDH de Santiago



Detalle *Lonquén 2012*, MMDH de Santiago

Catorce marcos de madera lacada negra, iluminados por catorce lámparas de bronce. Siete en un muro, otros siete al frente. Cada uno tiene en la esquina inferior izquierda una pequeña repisa, de madera lacada negra, que sostiene un vaso de vidrio con agua hasta la mitad. En su interior, un fondo de lija tiene escrita la siguiente frase¹⁰⁶:

EN ESTA CASA,
EL 12 DE ENERO DE 1989,
LE FUE REVELADO A GONZALO DÍAZ
EL SECRETO DE LOS SUEÑOS

Bajo cada marco han sido dispuestos números romanos, del I al XIV. Al fondo, un andamio de madera casi piramidal, con una línea de neón de un metro, apuntando en diagonal hacia el cielo. Aunque debía sostener 220 bolones de piedra de río numeradas, sólo pudo sostener

¹⁰⁶ Misma lija que constituye las tapas del catálogo de la exposición.

la luz azul porque la estructura del edificio del MMDH no aguantaba el peso, literal, de la obra¹⁰⁷.

La obra fue realizada por el artista Gonzalo Díaz en el año 1989 –en el ocaso de la dictadura– con el nombre *Lonquén 10 años*. Fue exhibida por primera vez en la Galería Ojo de Buey de Santiago y posteriormente en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid en el contexto de la exposición *F(r)icciones: Visiones del Sur* (2001). Luego es remontada como *Lonquén 2012* y curada por Mario Navarro¹⁰⁸ en el MMDH, entre el 26 de junio y el 12 de agosto de 2012, en la sala de exposiciones temporales del 3° piso.

Gonzalo Díaz es un artista chileno que ha desarrollado su obra desde finales de 1970 hasta el día de hoy. Ha tenido una importante labor como docente en la Universidad de Chile, siendo un referente en el estudio de las Artes Visuales en el país. Recibió el Premio Nacional de Arte en el año 2003 y ha participado en diversos proyectos entre los cuales se encuentra la Escuela de Santiago¹⁰⁹ junto a Eugenio Dittborn, Juan Dávila y Arturo Duclós¹¹⁰.

A principios de la década de los setenta se alejó de la pintura en favor de un trabajo de orden conceptual, asociándose a artistas y teóricos de vanguardia. En su quehacer desde entonces, ha prevalecido su interés por el contenido temático de la obra y la teoría de arte involucrándose en discusiones sobre el uso de nuevos lenguajes artísticos y la crítica a los modos de representación plástica. Las instalaciones e intervenciones de Díaz, usualmente montadas en el contexto de emblemáticos edificios públicos de Chile y el extranjero, entremezclan con ironía, la reflexión sobre las técnicas de representación utilizadas en el arte y los temas históricos y socioculturales de América Latina. En ellas utiliza elementos del mundo publicitario, entre ellos avisos, leyendas

¹⁰⁷ El problema estético, artístico y discursivo que generó la ausencia de una parte de la obra, quedó desplazado ante la decisión de mantener la exposición en la sala de temporales más representativa. Aunque Díaz planteó la posibilidad de usar otro lugar, aunque fuera el estacionamiento, el museo no estaba dispuesto a situar esa obra “emblemática” en un espacio tal, señaló en la entrevista de octubre de 2014.

¹⁰⁸ Artista visual que fue curador del museo en sus inicios. Después de su salida del museo se estableció un compromiso de permitirle curar dos exposiciones como curador externo: *Racconto* y *Lonquén 2012*.

¹⁰⁹ Grupo que trabajó el conceptualismo pictórico y crítico, proponiendo una “reflexión desde el arte sobre las mitologías contemporáneas populares, académicas e históricas dentro de una extremada reflexión sobre el sistema de la pintura y los cambios en el estatuto de la representación” (Blanco, 2012: 153).

¹¹⁰ Quien expuso en el MMDH justo después de Díaz. Se trató de la obra *La consulta del Dr. Allende*, realizada en conjunto con el artista argentino Marcelo Brodsky.

de neón y paletas luminosas que combina con imágenes, frases y objetos popularmente reconocibles que se asocian al pasado histórico del país (Artistas, Gonzalo Díaz Cuevas, web Artistas Plásticos Chilenos).

La obra *Lonquén* tiene como antecedente principal el hallazgo de quince cadáveres de detenidos desaparecidos durante la dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet, precisamente en los hornos de cal de la localidad de Lonquén, región Metropolitana de Chile. Aunque las personas habían desaparecido en octubre de 1973 su historia recién se hizo pública en el año 1978, cuando “un informante entregó a la iglesia católica [Vicaría de la Solidaridad] los datos del lugar exacto donde se encontraban los malogrados restos de los campesinos y jóvenes” (Pérez, 2003: 1). Después de que el Vicario de la Solidaridad Cristián Precht y el Obispo de Santiago Enrique Alvear concurrieron al sitio para verificar la información, junto a un grupo de periodistas y abogados, fue publicado un artículo sobre el caso, en diciembre de 1978 y luego en febrero de 1979, en la revista de actualidad política *Hoy* y, posteriormente, en el año 1980 fue editado el libro denominado *Lonquén* del jurista chileno Máximo Pacheco¹¹¹. Los cadáveres debían ser entregados inmediatamente a sus familiares, pero eso no sucedió pues, sin aviso alguno, funcionarios del Servicio Médico Legal llevaron los restos al Cementerio Municipal de Isla de Maipo y los enterraron en secreto, como NN. Recién en el año 2010, 37 años después de su desaparición y ejecución, las familias pudieron darles sepultura.

En diciembre de 1978, el Pleno de la Corte Suprema designó Ministro en Visita Extraordinaria al Ministro de la Corte de Apelaciones de Santiago, Adolfo Bañados Cuadra, para que realizara la investigación del hallazgo.

[En ella] estableció que los hombres fueron efectivamente detenidos por carabineros de la Tenencia de Isla de Maipo. [...] además estableció la falsedad de las versiones de los ocho funcionarios implicados en las 15 muertes, quienes declararon que las víctimas murieron en confusos enfrentamientos nocturnos. [...] El 4 de abril de 1979 Bañados

¹¹¹ Según relata Pablo Oyarzún en su texto *Estética de la sed: Lonquén 10 años, diez años después* el libro fue editado en 1980, pero su circulación fue denegada por el General Humberto Gordon Rubio, quien argumentó que este libro no ayudaba a la convivencia fraternal de los chilenos. Seis años después fue posible su acceso público.

se declaró incompetente y el proceso pasó a la justicia militar. Sin embargo, el ministro en visita había llegado a importantes conclusiones. La investigación de Bañados había establecido que las víctimas no murieron durante un enfrentamiento y que la versión del Capitán Lautaro Castro era “intrínsecamente inverosímil” [...] El 2 de julio de 1979, el Fiscal Militar dictó encargatoria de reo en contra del Capitán Lautaro Castro Mendoza, y a los carabineros, Juan J. Villegas Navarro, Félix Sagredo Aravena, Manuel Muñoz Rencoret, Jacinto R. Torres González, David Coliqueo Fuentealba, José Belmar Sepúlveda y Justo Romo Peralta, todos en calidad de autores del delito de la muerte de los quince detenidos el 7 de octubre de 1973. Sin embargo, el 16 de agosto en virtud del Decreto Ley de Amnistía de 1978, se sobreseyó definitivamente en favor de los reos (Desaparecidos, Casos, Lonquén, web Memoria viva).

El caso Lonquén es el primero que la justicia sanciona y que la derecha chilena no logra sofocar. Fue el hito, la prueba que evidenció indiscutiblemente la crueldad del actuar del Estado: la ejecución, el entierro clandestino de personas que ni siquiera se reconocían como militantes y el ocultamiento oficial. En la entrevista que realicé a Díaz en octubre del año 2014, éste señaló que para él Lonquén no se trata sólo de un hecho, sino que es mucho más. El artista considera que es un suceso paradigmático porque se produce un quiebre en la sociedad respecto a la dictadura: se rompe para siempre la relación que había entre algunos militares y una fracción de la burguesía beata chilena –recordando a su madre–, porque este grupo consideró que la ejecución de personas que cometía la dictadura era un pecado inaceptable.

Toda esta información fue conocida y procesada por Díaz, quien luego de 10 años concibió su obra como parte de su trabajo artístico, pero sobre todo en respuesta a su experiencia personal y su relación directa con el acontecimiento y con la dictadura. La obra reveló su necesidad y capacidad de responder a la contingencia con conocimiento local y perspectiva situacional, porque Díaz posee una inquietud e incluso cierta responsabilidad con la memoria del (su) país, la misma que están construyendo estos museos.

2. Profanaciones, León Ferrari



Profanaciones, 2013, MM de Rosario

En el año 1984, le fue entregado al entonces presidente argentino Raúl Alfonsín el informe *Nunca más*, realizado por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de las Personas (CONADEP), en el cual fue reunida la información sobre la violación sistemática de los derechos humanos y la represión del Estado durante la última dictadura cívico-militar en aquel país. Once años más tarde, entre 1995 y 1996, la Editorial Universitaria EUDEBA y el Diario Página/12 reeditan el informe. Los treinta fascículos, de una tirada de 75.000 ejemplares, fueron acompañados por imágenes elaboradas por León Ferrari, que ilustraban la pesquisa allí reunida. “El *Nunca Más* es intocable como documento. Yo sólo agrego un comentario gráfico” (Ferrari en Crenzel, 2008: 255). “Comentario gráfico” que reemplazó las fotografías documentales que tenían las ediciones pasadas, de los centros de detención, es decir, imágenes artísticas que sustituyeron a los documentos indiciales.

León Ferrari (1920-2013), fue un artista argentino que desde la década de 1960 se consolidó como un artista paradigmático de la vanguardia política (y estética) argentina. Según señala Néstor García Canclini, una cualidad de Ferrari es su “práctica intermedial”, la que incluye en su labor el desarrollo de objetos, esculturas, collages, dibujos, videos, heliografías, fotocopias e instalaciones, además de sus textos (García Canclini, 2008). Sus

primeros escritos estaban “centrados en la controversia sobre arte y política, sobre las instituciones artísticas y los límites del arte, [pero] desde 1986 apuntaron, en particular, a la intolerancia de Occidente y de su religión” (Ferrari, 2008: Contraportada). El artista incluso intentó abolir los “tormentos de los pecados del infierno” a través de cartas dirigidas al Papa Juan Pablo II, solicitándole en la primera de ellas en el año 1997, lo siguiente:

De nuestra consideración: Se acerca el fin del milenio. Se acerca el fin del milenio. Se acerca posiblemente, el Apocalipsis y el Juicio Final. Si es cierto que son pocos los que se salvarán, como advierte el Evangelio, se acerca para la mayor parte de la humanidad el comienzo de un infierno inacabable. Para evitarlo basta volver a la justicia que Dios Padre dictó en el Génesis. [...] La justicia del Hijo contradice y viola la del Padre. La existencia del Paraíso no justifica la del Infierno. [...] Le solicitamos, entonces, volver al Pentateuco y tramitar la anulación del Juicio Final y de la inmortalidad (Ferrari, 1997/2005: 174).

Además de esto, realizó una diversidad de investigaciones y obras que introducían el humor, la mezcla de materiales y procedimientos, collages, esculturas, citas bíblicas y poéticas, combinando la denuncia y la belleza (Giunta y Piñeiro, 2008).

La experiencia y relación de Ferrari con la dictadura es determinante en su obra. En el año 1976 deja el país debido a la situación política que se vivía desde el Golpe y se exilia en Brasil hasta 1984. Su hijo Ariel se queda en Argentina y es asesinado por el terrorismo de Estado¹¹².

La última carta que recibimos de él era de Valeria del Mar. Dejó de escribir en febrero [de 1977]. Y nosotros no hicimos ninguna denuncia porque teníamos miedo de perjudicarlo. Recién en septiembre de 1978 recibimos la noticia de que lo habían matado. Según las denuncias que se hicieron en París en 1977, llegó muerto a la ESMA el 26 de febrero de 1977 (Ferrari en Giunta, s/f: 29).

¹¹² Para mayor información revisar el texto de Andrea Giunta <http://leonferrari.com.ar/files/leon-ferrari---cronologia.pdf>

Profanaciones es la exposición en la que fue desplegada la *Serie Nunca Más*¹¹³, compuesta por collages en los cuales Ferrari yuxtapone imágenes locales –que transitan por espacios no artísticos– de títulos o trozos de noticias que denuncian los crímenes de la dictadura¹¹⁴, con fotografías de prensa que retratan venias militares, cardenales y obispos, edificios, naves y símbolos representativos del poder militar y represor argentino, como la Fragata Libertad, el Colegio militar y la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA)¹¹⁵. Además de esto, la serie incluye referencias universales de la iconografía cristiana a través de obras clásicas, renacentistas y medievales –o fragmentos de ellas– con motivos bíblicos del infierno y el apocalipsis, que tuvieron un papel pedagógico en la transmisión de los principios cristianos durante siglos. También pueden verse: imágenes de insignias o personajes relevantes del nacional socialismo –y el genocidio cometido contra los judíos–, como Adolfo Hitler y la esvástica, fragmentos de testimonios de víctimas sobrevivientes de la dictadura argentina que aparecen en el mismo informe y de militares como Adolfo Scilingo, que había hablado a los medios de comunicación en febrero de ese mismo año; registros fotográficos del *Siluetazo*¹¹⁶, retratos de otros genocidios y persecuciones y aberraciones criminales. De esta manera, la obra explora el contexto político específico argentino, la relación entre la violencia y la religión, denunciando su universalidad y continuidad.

¹¹³ Lamentablemente, aunque he revisado distintas fuentes no he tenido la oportunidad de acceder a la totalidad de obras de la Serie de Ferrari, por lo cual desconozco el número exacto (al igual que las piezas que fueron donadas al museo). Según señaló Ferrari en una entrevista previa al lanzamiento de la edición se trataría de entre 75 y 80 unidades. Para ver algunas de las obras: <http://leonferrari.com.ar/index.php?/projects/series--series/>

¹¹⁴ Recortes de diarios: La Razón 6/9/76, La Opinión 29/5/76, La Prensa 3/5/76. Crímenes en las costas atlánticas de Uruguay, en dársenas, en el Río de la Plata. El periódico como medio de ilustración de la época.

¹¹⁵ La primera, nave donde termina la formación profesional de los guardiamarinas de la Armada Argentina, el segundo, institución encargada de instruir a los futuros oficiales del ejército, y la tercera, la escuela que educaba a futuros cabos o marineros, que luego podían seguir la carrera militar.

¹¹⁶ “La realización de siluetas es la más recordada de las prácticas artístico-políticas que proporcionaron una potente visualidad en el espacio público de Buenos Aires y muchas otras ciudades del país a las reivindicaciones del movimiento de derechos humanos en los primeros años de la década del ochenta. Consiste en el trazado sencillo de la forma vacía de un cuerpo a escala natural sobre papeles, luego pegados en los muros de la ciudad, como forma de representar “la presencia de la ausencia”, la de los miles de detenidos desaparecidos durante la última dictadura militar” (Longoni, 2008: 7).

Tanto *Lonquén 2012* como *Profanaciones* considero son exposiciones temporales pertinentes para tratar ciertos cuestionamientos que he esbozado durante toda la tesis porque, como desarrollo a continuación, se trata de obras que intentan problematizar, activar y actualizar discursos proponiendo nuevas lecturas y así renovar audiencias y dialogar con ellas. A partir de ambas muestras, me pregunto entonces: ¿Cómo desarrollan su capacidad para cuestionar lo estático del discurso del guion curatorial? ¿Cómo plantean nuevas lecturas de la muestra permanente? ¿Abordan otros temas importantes y los ponen en escena? ¿Qué presentan como nuevas posibilidades de interpretación? ¿Qué discursos, pensamientos o actitudes buscan generar con ellas en torno a la memoria? ¿Poseen características específicas para poder ser parte de la programación de estos museos memoriales? Precisamente en el siguiente apartado abordo estas problemáticas.

B. Convergencias y divergencias de las obras en contexto

Para ir respondiendo las preguntas anteriormente expuestas, considero oportuno iniciar este apartado proponiendo ciertas determinaciones en relación a cómo se articulan las obras de Díaz y Ferrari con la muestra permanente del MMDH y el MM respectivamente. Luego de esto, como ya fue señalado al inicio de este capítulo, el trabajo se enfocará de lleno en la producción de discursos que se han construido en torno a *Lonquén 2012* y *Profanaciones* desde su inclusión en las muestras permanentes de estos museos hasta la actualidad.

1. Lonquén 2012 y su relación con la muestra permanente

En *Lonquén 2012*, la relación directa que podría establecerse entre el guion y la obra es el propio caso llamado Lonquén, el cual está presente como hecho histórico en la muestra permanente, específicamente en el sector denominado *Hallazgos*, dentro de la sección *Represión y Tortura*, sector en el que son descritos los descubrimientos de cuerpos de ejecutados políticos. Ante la decisión museográfica y discursiva, analizada en el capítulo anterior, que apunta a utilizar la evidencia como estrategia de representación, la obra *Lonquén 2012* puede ser entendida como una forma distinta y casi opuesta de abordar y de representar la masacre ocurrida en los hornos al interior del museo, ya que ésta visibiliza el

acontecimiento sin pertenecer al régimen de la representación (Oyarzún, 2007). Es decir, no sólo se presenta como una alternativa artística ante el relato científico, sino como una puesta en escena que no hace referencia explícita de la realidad. El distanciamiento con la mimesis de lo real es efecto de la idea que esa manera de representar no problematiza con el contenido. Se trata, a mi juicio, de una obra que no es ilustrativa ni literal, porque no registra la historia ni habla directamente de las muertes ni de los hornos, sino que recurre a una no-figuración con el fin de evadir el descubrimiento de elementos en la obra que representen una similitud complaciente con el referente original. Navarro, curador de la exposición en el MMDH que estuvo encargado de escribir parte del catálogo, señala que “lo artístico de *Lonquén* se encuentra precisamente en la imagen que construye y no en la figura a la cual se refiere” (Navarro, 2012: 17).

Ante el discurso prominente de la muestra permanente que opera a través de la exhibición de documentos indiciales, ¿cómo se explica la divergencia representativa que propone *Lonquén 2012* con respecto a ella? ¿Qué objetivo persigue el MMDH con su exhibición? ¿Cómo incentiva el establecimiento de relaciones entre la obra y el proyecto político y memorial? En este contexto museístico específico podría pensarse en la necesidad de exponer un arte funcional en el que prime el discurso por sobre la forma. O a su vez, en una representación histórica que incluya y esté mediada por perspectivas subjetivas. Estas consideraciones las hago pensando en que la literalidad del mensaje podría reducir la interferencia en la transmisión de la información, asunto que ya ha sido esbozado como una crítica museológica al MMDH en cuanto éste persigue una transmisión objetiva y sin fisuras. Sin embargo, llama la atención que en *Lonquén 2012* esa premisa no tiene cabida. Navarro, el curador, hace referencia en el texto del catálogo, a la relación que la obra establece con el MMDH, señalando que:

El asunto de LA IMAGEN en un museo dedicado a dar visibilidad a las violaciones a los derechos humanos cometidas por el Estado de Chile entre 1973 y 1990, tal como se menciona en sus estatutos, se constituye en su característica central, eje conceptual y en su razón de existencia institucional. En este marco, los rostros de detenidos desaparecidos, sistemáticamente reproducidos en diferentes soportes y medios en la colección del museo, así como sus exposiciones temporales que abordan regularmente los efectos colaterales del ejercicio estatal de la degradación humana, son la plataforma signífica a la que se enfrenta *Lonquén* [...] Estatuto que se promueve como una

proposición conceptual que proviene de la experiencia con lo real y con su traducción figurada en el arte. Es esta misma forma figural la que soporta el MMDH, porque la imagen del museo no es otra que las figuras que componen su acervo y por lo mismo, a *Lonquén* no le queda otro camino que desfigurar esa imagen (Navarro, 2012: 16).

De acuerdo con Navarro, el arte tiene la facultad de transformar la imagen de la realidad, en este caso del acontecimiento y de la imagen que el museo crea de sí mismo a través de su acervo, de su carácter histórico. Una transformación de la imagen verdad que el museo genera de sí. Ahora bien, ¿qué opinión tendría Navarro sobre las obras de Ferrari en las cuales incluso ocupa recortes de diario con los retratos de los represores? ¿Cuestionaría si son artísticas aquellas obras que buscan representar un mensaje de la forma más evidente posible?

Sobre *Lonquén 2012* Navarro también señaló que “es sin duda un complejo de capas que se pueden leer en forma independiente y que simultáneamente, en conjunto, están continuamente friccionándose; haciendo ruido, desgastándose y rodeando sus bordes” (Navarro, 2012: 14). Refiriéndose a que la obra, aunque hace referencia al acontecimiento, en el nombre y las cédulas, extiende un áspero desciframiento de lo expuesto. Sobre aquel carácter polisémico de *Lonquén* han escrito importantes teóricos, filósofos y críticos del arte y la política cultural en Chile, entre los cuales se encuentran Justo Pastor Mellado, Pablo Oyarzún y Sergio Rojas (que hacen de la obra un objeto de estudio en campos que desbordan lo artístico). Los textos que estos teóricos han producido dan cuenta de la complejidad de la obra analizada: además del acontecimiento en sí mismo, señalan como ejes de la obra su relación con el vía crucis, su cuestionamiento a la tradición pictórica, el sueño de Sigmund Freud y la historia civil republicana chilena¹¹⁷.

¹¹⁷ El texto de Mellado *Sueños privados, ritos públicos* puede ser revisado en: <http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/258.pdf>; el de Oyarzún, “Estética de la sed: Lonquén 10 años, diez años después” que se encuentra en la Revista Iberoamericana: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/viewFile/5686/5833>; y “Cuerpo, Lenguaje y Desaparición” de Rojas, que se encuentra en el libro *Políticas y estéticas de la memoria* (2006), editado por Nelly Richard.

¿Por qué el museo opta por esta obra de tan complejas capas de desciframiento? En este punto, bajo mi consideración, es desde donde emerge la posibilidad de abrir una multiplicidad de discursos que se pueden desprender de una obra que ha sido teorizada exhaustivamente, punto desde donde pueden proliferar diversas ideas y conceptos que en gran medida están sujetos a la posición desde la cual se realice una u otra lectura. Es por esta razón que me parece importante insistir en que lo que interesa a esta investigación es problematizar la presencia de *Lonquén 2012* en el contexto específico de la muestra temporal del MMDH y no abarcar ciertas problemáticas artísticas “propias de la obra”¹¹⁸ que sin duda desbordarían los propósitos que hasta ahora he planteado. Dicho esto, me parece importante preguntar: ¿qué del discurso de la obra en el campo artístico y estético se traslada al contexto del museo memorial? ¿Cómo su argumento es también actualizado en este nuevo escenario? ¿Existe un trabajo de parte del MMDH enfocado en fundir discursos y configurar un nuevo planteamiento? ¿O es que el traslado es incluso textual y se conforma con el peso simbólico que el museo le entrega?

El texto que acompañó a la obra en el montaje del año 2012 fue el siguiente:

Sólo después de diez años de retención metabólica, de mirar lo que ocultan esas fauces fotográficas de medio punto –arquitectura adecuada a la magnitud de una masacre– se me ha hecho posible enfrentar directamente el Vía Crucis de este pavoroso asunto Lonquén, el *punctum* pestilente que aflora con porfía desde la ciénaga espesa del monótono discurso oficial, revelando su exacta contradicción. Un ejemplo –que desgraciadamente ha multiplicado sus manifestaciones que resume en cada piedra de escándalo de sus oscuros arcos, todos los lugares y fosas comunes del régimen. El paradigma que soporta y condiciona todos sus éxitos.

Quizás diez años sea poco tiempo para restaurar y restaurarnos de lo que hemos destruido en esta década y media de vandalismo público y desenfreno estatal. Distorsión que el arte apenas puede nombrar, indicándolo.

Única condición para poner el dedo del arte en la llaga de la política: una extrema delicadeza que haga de esta usura una construcción soportable, delicadeza que ha demorado diez años en tejerse, distancia y peso suficiente para habilitar una relación inesperada: la actividad del sueño y el ejercicio sacramental de la confesión. Confesamos nuestros crímenes como soñamos nuestros deseos. Algo allí sale a luz, a nuestro entendimiento y a la luz pública, un conocimiento, un expreso secreto, un dato

¹¹⁸ Me refiero con esto a aspectos como la materialidad, el color, la luz, otros.

suficiente, materiales para un signo concreto. Oscuridades fragmentadas que hilvanamos para iluminar un hecho, un lugar exacto, un episodio, una escena nocturna de puro horror...” (Díaz, cédula exposición, 2012).

Se trata del mismo texto que fue presentado en el primer montaje en la galería de arte Ojo de Buey, en el cual la obra se denominaba *Lonquén 10 años*. Del texto de Gonzalo Díaz se desprende la importancia de la obra como indicación del acontecimiento, pero también de la práctica represiva durante la dictadura. La obra en contexto de transición política, 1989, funciona como recordatorio, para no perder de vista en este proceso que comienza, una cuestionada democracia, aquel pavoroso vandalismo estatal, representado por las fosas comunes, que intentó esconder (y escondió) el discurso oficial, y que desgraciadamente se multiplicaron bajo el mando de Augusto Pinochet y sus cómplices.

Díaz asume en ese entonces la imposibilidad de restauración social 10 años más tarde de la divulgación del acontecimiento. ¿Qué se puede decir después de 23 años? ¿Qué significa la restauración hoy día? Considerando además, como señalé, que recién en el año 2010 los restos de los quince hombres, detenidos desaparecidos, fueron entregados a sus familiares y éstos pudieron darles sepultura.

Respondiendo a las preguntas anteriores, considero que el traslado del discurso desde el universo del arte hacia el contexto del MMDH es de orden literal. La obra, de esta manera, se actualiza en su exhibición, en este nuevo contexto –y espacio– sin configurar un nuevo planteamiento (sólo cambiando de nombre)¹¹⁹, más allá de la carga inherente que el museo mismo instala en la percepción y la lectura de la obra. Creo que el trabajo de fundir discursos aquí no se consolida, no sólo porque Díaz llegó con un texto escrito anteriormente, indiscutible y legitimado si se quiere, sino porque no hubo una elaboración interna del museo que permitiera mayor problematización de la obra en contexto. Pudo haber, desde mi punto de vista, una herramienta pedagógica –como por ejemplo una hoja de sala–, o algún enlace con la muestra permanente, específicamente en el espacio dedicado a los hallazgos donde se encuentra el caso Lonquén mencionado anteriormente. De esta

¹¹⁹ Propuesta del artista y del curador, no del MMDH.

manera los visitantes que desconocían el caso habrían podido tener información sobre él y aproximarse a *Lonquén 2012* de otra forma. El único material adicional que hubo fue un catálogo, que por razones presupuestarias y logísticas no fue posible entregar a todos los visitantes¹²⁰. Ahora bien, ¿estaba dentro de las pretensiones del MMDH producir este tipo de vínculos? ¿Por qué los encargados de curar la exposición no elaboraron las estrategias suficientes para que ello ocurriera, teniendo en consideración las características propias de su guion, esto es, de su interés por el “objeto indicial”? ¿Hay efectivamente una decisión consciente de abrir y fracturar el discurso oficial a partir de *Lonquén 2012* o es que la carencia de estrategias para producir estos vínculos tiene su razón de ser en un cierto descanso o pasividad de parte del museo al tener para sí una obra “probada”, es decir, previamente legitimada?

2. Profanaciones y su relación con la muestra permanente

En cuanto al MM, entre el guion representado en la muestra permanente *Relato por el arte* y la obra de Ferrari presente en *Profanaciones* las relaciones que pueden establecerse son quizá menos evidentes, menos visibles si se quiere, si tomamos al MMDH como punto de comparación. Chababo, director del museo, afirma precisamente esta apreciación al señalar que “la apertura temática de la permanente permite diversos cruces con las temporales” (Entrevista a Chababo, diciembre 2013). Pero esto también se debe a la obra misma de Ferrari, que por su origen como ilustración del contenido del informe *Nunca más* hace referencia directa a la violencia durante la dictadura, a través del uso de un soporte que describe explícitamente las estrategias represivas –y sus víctimas directas– ocurridas en aquellos años¹²¹. ¿Qué relaciones estableció el MM y la obra en cuestión? ¿De qué manera se hicieron explícitas esas relaciones? ¿O es que la institución dio por sentado que estarían

¹²⁰ Catálogo que puede revisarse en el siguiente enlace <http://www.museodelamemoria.cl/catalogo/LONQUEN/>

¹²¹ No hay que olvidar que a diferencia de Chile y los informes de verdad, en Argentina el informe *Nunca más* ha sido record de ventas, además de incluido en el programa escolar. Es un documento de amplia distribución.

manifiestas por el sólo hecho de que la obra contiene referencias explícitas a la dictadura cívico-militar?

Una analogía directa puede encontrarse en la obra de la artista Claudia Contreras, *Rosario de cuentas de papel*, presente en la muestra permanente, que corresponde, como fue descrito en el capítulo anterior, a un rosario de oración realizado con hojas del Informe *Nunca más*. Pero también pienso en la idea de universalidad de la violencia como eje transversal de la historia de Occidente, tema tratado en *Memora*, en donde se hace presente la brutalidad en diferentes momentos de la historia, abordando su continuidad en el tiempo, o, del mismo modo, veo un vínculo con los centros clandestinos que aparecen retratados en las obras de la *Serie de Ferrari* (como la ESMA) y en la sala de *Reconstrucciones* dedicada a aquellos recintos¹²². Independientemente de las posibilidades que he propuesto, no hubo un texto o dispositivo, así como en el MMDH, que diera cuenta manifiestamente de aquellos cruces, de las posibles relaciones, aunque no descarto que pudiera haber en las visitas guiadas el desarrollo de estos enlaces y otros más, asunto que ante la necesaria delimitación del campo de estudio para esta tesis no pude incluir.

La apropiación de la obra por parte del museo se materializó a través de intervenciones como una música de fondo creada para el montaje, el nombre de la obra, el texto de la cédula introductoria y el montaje propiamente tal. Graciela Sacco, curadora del MM, indicó en la entrevista del año 2013 sobre la *Serie de Ferrari*:

Para mí la verdad, no son todos buenos, viste, tienen valor en su conjunto. Por eso te digo que el tema del montaje era clave. Como se muestra eso que en su conjunto tiene valor y si lo pones por separado es flojo. Con la asistente de producción discutimos qué colores, qué música. Quedó potente. La música por ejemplo –siempre ponemos música-, como iba a estar el birimbao para esa muestra, pero no estuvo, buscamos recopilaciones de conciertos que fueran interesantes de birimbao¹²³. Y también el título fue nuestro, creo que nunca se habló de cosas de León con ese tono, que fuera profano. La muestra estaba toda en las paredes y sobre tono morado [¿guiño cardenal?] no quería ser tan evidente, elegimos un tono más apagado. Y después en el medio, le

¹²² Ambas obras mencionadas en el capítulo II como parte de la muestra permanente.

¹²³ Escultura musical *Berimbau*, de León Ferrari.

pedimos la imagen del avión que estaba impresa a panel entero. Digamos, ya te ubicaba. [...] Siempre ponemos un texto que hace un guiño para entrar a la exposición [escrito por Rubén Chababo] (Entrevista a Sacco, diciembre 2013).

Incluso, como señala Sacco, introdujeron una obra que no era parte de la *Serie, Civilización occidental y cristiana* –la imagen del avión– y la instalaron “como collage”, impresa, a pesar de que era una obra escultórica, siguiendo de esta manera el propósito de contextualizar la obra de Ferrari con una imagen poderosa de entrada. La intención de Sacco de “ubicar” a los visitantes se acerca a ese trabajo de mediación curatorial que propongo como una de las estrategias, desde la curaduría y no sólo desde las áreas de educación, de poner a disposición elementos de contexto que faciliten la apropiación de la obra. Sin embargo, el conocimiento sobre aquella obra emblemática no es necesariamente plural, y a partir de esto creo importante señalar la necesidad de no creer que el público tiene el mismo conocimiento que Sacco, en este caso. Además, aquella obra en particular tiene una historia controvertida que pudo haberse puesto en evidencia: fue censurada en el año 1965, en plena guerra de Vietnam, por el Instituto Di Tella porque atacaba “la sensibilidad religiosa”. En el año 2007 ganó el León de Oro en la 52° Bienal de Venecia.

Las obras expuestas en *Profanaciones* son descontextualizadas de su naturaleza de encargo ilustrativo y recepción inicial impresa junto al Informe y son instaladas en el espacio museístico memorial. Se leen en sí mismas, aunque se haga referencia a su origen, acompañadas de la siguiente cédula de sala:

[...] Las obras de Ferrari dan la posibilidad de acercarse a los sucesos contados en ese histórico informe desde un lugar diferente al de los textos. Dibujos del siglo XIX, el infierno de La divina comedia, grabados de Gustave Doré o escenas del juicio final junto a evocaciones del nazismo son reinterpretados por el artista con el objetivo de mostrar las oscuras conexiones entre represión religiosa y política.

Para León Ferrari, el Infierno por venir, narrado en las páginas bíblicas, ya tuvo y tiene su cumplimiento en la tierra: las guerras de Conquista, los bombardeos sobre poblaciones civiles, la persecución del diferente, la tortura, nuestras dictaduras y sus campos de exterminio son una prueba irrefutable de que ese horror no se escribe en tiempo futuro sino en presente.

Desde sus esculturas, objetos, dibujos y ensayos, Ferrari criticó como pocos artistas la pasión occidental por la crueldad y el crimen. Estas láminas dan testimonio de esa obsesión que para él asumió las formas de una “pedagogía crítica”, necesaria para

entender la historia de la barbarie en Occidente, uno de cuyos capítulos fue escrito en clave latinoamericana por la última dictadura argentina (Chababo, cédula introductoria MM).

Como puede observarse, se trata de un texto que, después de entregar los antecedentes históricos del *Nunca más* y la historia de los collages como encargo ilustrativo, a las obras mismas, al nexa con el terrorismo de Estado y a la relación entre religión y política que éstas retratan. Por último, refiere algo sobre el artista y sus formas críticas que interpretan la continuidad de la violencia, también en el pasado traumático reciente argentino.

De los treinta fascículos del informe *Nunca más*, el fascículo I –que incluye el prólogo del informe, la advertencia inicial al lector acerca del carácter provisorio del listado de desaparecidos y de personas vistas en Centros Clandestinos de Detención, el capítulo I *La acción represiva*, que detalla las modalidades de los secuestros, y parte del apartado C, que describe las torturas infligidas a los desaparecidos– fue ilustrado por León Ferrari a través de la obra *La primera Junta y el diluvio de Doré*¹²⁴, en la cual montó fragmentos de la fotografía que retrata al Teniente General Jorge Rafael Videla, al Brigadier General Orlando Ramón Agosti y al Almirante Emilio Eduardo Massera (fotografía de la Secretaría de Comunicación Pública), así como también una foto del escudo nacional de Argentina y un fragmento de la obra *Diluvio* de Gustave Doré (1860), de la serie de ilustraciones de *La Divina comedia* de Dante Alighieri¹²⁵.

Para Occidente sería el primer exterminio, y como soporte jurídico tuvo el hecho del delito, que era un delito religioso. Pero el delito de algunos contamina al resto de la humanidad... Eso es lo que pasó con el Proceso [de Reorganización Nacional]. El presunto delito de algunos fue castigado con la muerte de decenas de miles. Es un collage sobre la relación que puede haber entre el exterminio de la primera junta, cuyos miembros aparecen en el primer dibujo, y el primer exterminio que registra la religión (Ferrari en Crenzel, 2008: 97).

¹²⁴ Collage de 1995. Fotocopia en papel opalina de 220 gramos, 16/50.

¹²⁵ Láminas en alta resolución <http://uncatolico.com/wp-content/gallery/genesis/UnCatolico-Biblia-006.jpg>

Para Ferrari el fundamento de la violencia de Occidente radica en sus textos sagrados, por eso la persistencia de la alianza entre dictadura e iglesia. El diluvio aparece aquí como metáfora de una catástrofe colectiva, como un proceso civilizatorio, de evangelización, y también como la expresión de un poder absoluto capaz de naturalizar el castigo y volverlo merecido, el cual busca evitar el cuestionamiento de la violencia infringida. La inclusión de este grabado en el fotomontaje pretende, bajo mi consideración, relacionar el castigo divino con la epopeya militar contra la “subversión”, junto a la idea de que la represión tuvo un carácter amplio que permitió abarcar distintos sectores sociales. Los cuerpos sufrientes que luchan por sobrevivir, los animales, las figuras míticas en pleno caos natural –y espiritual–, tanto solas como acompañadas por la Junta militar, retratan y ratifican la trascendencia de los actos para defender la civilización occidental y cristiana, y transmiten las condiciones vividas en los centros clandestinos de detención, tortura y exterminio.



En contraste con la lógica de la “no-imagen” de *Lonquén 2012, Profanaciones* presenta una serie de collages donde el poder de la imagen fabricada se basa en su eficacia transitiva, por eso es posible percibir el esfuerzo por generar una composición evidente, como prueba de verdad, que transmita la literalidad del mensaje. El propio autor de la obra señala lo siguiente con respecto a esta problemática:

Ignoro el valor formal de esas piezas. Lo único que le pido al arte es que me ayude a decir lo que pienso con la mayor claridad posible, a inventar signos plásticos y críticos que me permitan con la mayor eficacia condenar la barbarie de Occidente; es posible que alguien me demuestre que esto no es arte; no tendría ningún problema, no cambiaría de camino, me limitaría a cambiarle de nombre: tacharía arte y lo llamaría política, crítica corrosiva, cualquier cosa (Ferrari, 1965/2005: 16).

Las obras de Ferrari se ajustan a la idea de un arte que funciona como herramienta discursiva política y el énfasis en esta potencia transitiva manifiesta la necesidad de algún tipo de comunicación eficaz que sirva para denunciar la realidad y de paso reclamar la generalidad de la barbarie desde tiempos remotos. Este asunto es tratado en profundidad por la teórica del arte Nelly Richard, para quien esta condición corresponde a un:

Arte del compromiso, que responde al mundo ideológico de los ´60 en América Latina, [donde se] le solicita al artista poner su creatividad al servicio del pueblo y la revolución. El artista no sólo debe luchar contra las formas de alienación burguesas del arte y la mercantilización de la obra. Debe, además, ayudar al proceso de transformación social “representando” (hablando por y en lugar de) los intereses de clase del sujeto privilegiado de la revolución: el pueblo (Richard, s/f: 2).

Es decir, se trata de un arte como forma de activismo, que se encuentra, por así decirlo, al servicio de una ideología¹²⁶. Y es que la *Serie* fue concebida como una acción social y política por ser parte de un circuito ideológico-social que buscaba promover una renovada expansión del contenido del informe sobre el pasado de violencia –la desaparición de personas y las estrategias represivas–, y generar otras lecturas, especialmente dirigidas a las nuevas generaciones: aquella síntesis oficializada del horror sufrido durante la última

¹²⁶ Podría pensarse que también se enfoca en transmitir los fines y estrategias transgresivas para la liberación, paso imprescindible para desear y creer en el acceso a la libertad, pero es una cuestión que no tiene lugar aquí porque el énfasis está en denunciar los abusos de las estructuras de poder.

dictadura, que en su momento permitió colaborar en la construcción de memorias, tenía la potencia de ser actualizada a través de una intervención plástica elaborada por un artista en forma efectiva en tanto mensaje político.

La dimensión política de esta obra también se devela en el escenario en que fue concebida por Ferrari: en el análisis de la dictadura en tiempos de democracia, como estrategia de generación de una cultura memorial, al igual que lo realizado por el propio MM. Se trata, por lo tanto, de la interpretación del pasado reciente como una táctica que se enmarca dentro de un proyecto político y cultural de configuración de narrativas que problematizan el pasado traumático reciente, que propician la construcción de una memoria colectiva o más bien, la disposición, el diálogo y la pugna entre múltiples memorias. En otras palabras, una forma de construir una dimensión memorial e incluso moral que pretende cuestionar los valores culturales que permitieron entonces –y que permiten hoy– la práctica de la tortura y la desaparición. Porque, aunque habían pasado más de diez años desde fin de la dictadura, la función de la democracia en Argentina seguía siendo restituir la institucionalidad política que resguardaba los lineamientos del Estado que la dictadura había arrasado. Esta dimensión memorial, de las obras permite que éstas sean leídas como una alegoría “en su capacidad para recuperar del olvido histórico aquello que amenaza con desaparecer” (Owens, 2001: 204), es decir, como un impulso de rescate.

Hoy la *Serie Nunca más* –en formato digital o impreso–, forma parte de la colección de museos de arte, como el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) y el Museo de Arte Carrillo Gil (MACG), y del MM. También ha sido expuesta en estas y otras instituciones artísticas y memoriales, como el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (que se encuentra al interior de la Ex ESMA). ¿Qué cambios produce en la obra su traslado desde el informe *Nunca más* a museos de arte y museos de memoria? La investigación que aquí he realizado apunta a que este asunto está determinado en gran medida por el espacio museístico, y un ejemplo es el mencionado Museo de la Memoria de Rosario.

Insertas en el circuito del arte las obras de la *Serie* son valoradas por su dimensión estética, por sobre su dimensión ideológica y propagandística. Se establecen entonces cuestiones de

interés artístico, como por ejemplo las referidas a la transformación material de la obra. En su historiografía es posible rastrear que primero fueron recortes pegados unos sobre otros en una lámina única, la cual fue transformada en un archivo digital reproducible al infinito. Ese nuevo documento no sólo permitió una amplia distribución sino además su reproducción en distintos tamaños y tonos, a disposición de las condiciones de duplicado. Como caso señalado de la escultura *Civilización occidental y cristiana*, realizada en 1965, interesante porque además de la transformación material sufrió un cambio desde lo tridimensional a lo bidimensional.



Profanaciones, 2013, MM de Rosario

3. Representación y producción de discursos

Después de haber leído diversos textos escritos por Rubén Chababo y haber conversado con él en la visita que hice a Rosario en el año 2013, me llama la atención la reiterada mención que hace sobre la representación literal de la violencia y su total desacuerdo con ella. Por ejemplo, en el artículo que forma parte del libro *Políticas de la memoria*, hace un paralelo entre dos piezas memoriales: el memorial realizado por Hoheisel en el campo de concentración de Buchenwald –dedicado a las víctimas del nazismo– y una acción urbana de artistas argentinos que realizaron “obras que representaban la barbarie: cuerpos

torturados, hierros que simulaban *parrillas*” (2007: 142). En este texto critica esta última por el efecto de horror que producía entre los observadores, es decir, por una propuesta donde lo central es lo emotivo y además marca una gran diferencia con la primera, que a su juicio enaltece por su sutileza y su propuesta reflexiva, aludiendo a las críticas que este tipo de propuestas recibe por académicos o intelectuales.

¿Puede representarse la muerte, pueden representarse la forma cruel en la que un cuerpo es arrancado de su lugar de vida para ser conducido a un campo de exterminio, puede mostrarse la tortura y la humillación concentracionaria? Creería que sí, pero es innecesario. [...] A mi gusto, el exceso de representación o la fidelidad absoluta a lo monstruoso termina conspirando con el objetivo primero y último del artista (Chababo, 2007: 142).

Si se considera esta postura es inevitable aquí cuestionar algunos asuntos que he intentado abordar en las últimas páginas: ¿cómo se enfrenta el director del MM a la obra *Profanaciones* de Ferrari? ¿No es ésta acaso una obra que representa literalmente “lo monstruoso”? No pretendo manifestar con esto que estoy en desacuerdo con las ideas de Chababo, sólo creo necesario cuestionar aquellos bordes difusos sobre las distintas estrategias de representación y sus efectos, sobre todo cuando son expresados por el director de un museo que, como ya hemos visto, determina gran parte de sus decisiones curatoriales a partir de sus criterios personales. Porque la obra de Ferrari, bajo mi consideración, puede ser leída de esa manera literal que el director del MM critica con tanta fuerza, pero al mismo tiempo puede producir reacciones de impacto y también de profunda reflexión.

A mi parecer, los criterios que primaron en la exhibición de ambas obras podrían dar luces del discurso que se buscaba generar con ellas. Ricardo Brodsky, director del MMDH, escribió en el catálogo de la exposición que presenta *Lonquén 2012* lo siguiente:

23 años después de la ya mítica exposición en la Galería Ojo de Buey [...] es una oportunidad del MMDH que busca relevar la importancia de esta obra fundamental en el arte contemporáneo chileno y latinoamericano acercándola a las nuevas generaciones. Las obras de Gonzalo Díaz –Premio Nacional de Arte 2003– gozan de un merecido prestigio no sólo por la incesante búsqueda de nuevas formas de expresión que lo sitúan como un actor principal de la vanguardia, sino también, en particular en

el caso del proyecto *Lonquén*, por su significativa contribución a denunciar la memoria del horror y del silencio de la dictadura chilena. La obra *Lonquén* ha motivado múltiples debates entre críticos y teóricos del arte, destacándose las connotaciones religiosas y místicas tanto de la instalación como de la performance con que concluyó originalmente. Asimismo, los cuadros numerados a modo de *vía crucis* hablan con y desde los campesinos asesinados del peso y la angustia que sus familias han llevado durante muchos años (Brodsky, 2012: 5 y 6)

Ante aquella oportunidad señalada por el director del museo, uno podría preguntarse: ¿de quién es el beneficio? ¿De la obra, del museo, de las nuevas generaciones o de un conjunto producido entre todos estos actores que se vuelve difícil de discernir? La magnitud de la obra y la legitimidad que trae consigo misma por su historia producen que el énfasis discursivo se dirija hacia ella, hacia una especie de “respeto por su historia”, por sobre el nuevo planteamiento que se genera en el diálogo que establece con el museo, como exposición temporal, como una muestra que vuelve móvil lo que ya está instalado y probado. Claro que es una obra que se encargó –y que se sigue encargando– de denunciar la memoria del horror, el silencio, el sufrimiento y las víctimas, pero el museo descansa, me atrevo a afirmar, en toda aquella “certeza”, obviando de esta manera la posibilidad de producir ese diálogo que se establece entre la obra y la carga que el lugar le da, es decir, sin poner esta problemática en evidencia ni proponer una nueva lectura.

Por otro lado, María José Bunster, jefa del Área de Museografía y Exposiciones, señaló en la entrevista realizada en 2014, que *Lonquén 2012* fue expuesta luego de que Gonzalo Díaz la llamara directamente, añadiendo que “es una obra probada y era Gonzalo Díaz” (Entrevista a Díaz, octubre 2014). ¿Qué significa que sea una obra probada? ¿En qué contexto lo es y para quiénes? ¿Basta con ser una obra emblemática en la historia del arte chileno y que el artista haya recibido el Premio Nacional de Arte para entrar por la puerta ancha al MMDH? ¿Es suficiente la relación entre la obra y el caso Lonquén? Como señalé en torno a *Profanaciones* y la estrategia de “ubicación”, insisto, hay que ser cuidadosos en colocar el conocimiento propio como el común. De todas maneras, creo que la respuesta a la obra probada, legitimada, puede aparecer al considerar todos los debates políticos y culturales que han tenido lugar en torno a la obra de Díaz.

En el caso del MM y la exposición de la *Serie* de Ferrari el criterio que impulsó la creación de la exposición fue su muerte. “Aunque la agenda del año ya estaba armada, un mes antes de empezar el montaje de la exposición que estaba planificada se decide hacerle un homenaje agradeciendo la donación de su *Serie Nunca Más*” (Entrevista a Dorigo, diciembre 2013). En otras palabras, aunque se puedan encontrar relaciones y conjeturar intenciones discursivas de la institución ante el desafío de generar una exposición de las obras de Ferrari, la exposición respondió a la contingencia, a un compromiso político y también humano/sensible. Sin embargo, creo importante destacar que Ferrari es un artista que pertenece al circuito artístico memorial, que teoriza y manufactura representaciones de la memoria, por lo cual la exhibición de sus obras en el MM era probable, con o sin contingencias.

Sobre la evaluación de la recepción de las exposiciones temporales existe en ambos museos la idea de que éstas funcionan o no funcionan. En cuanto a la percepción de los visitantes de *Profanaciones*, la curadora Graciela Sacco comentó que la gente estaba sorprendida porque nunca habían visto las obras de Ferrari expuestas así, refiriéndose tanto al montaje como al título: este último lo instalaba explícitamente como un profanador. Fue considerada una exhibición lograda o que funcionó¹²⁷. Sin embargo, la sorpresa grata de algunos asistentes no necesariamente implica que la exposición haya funcionado. Creo pertinente cuestionar aquel criterio como base para esa aseveración. ¿Cómo autoevaluar las decisiones curatoriales y sobre todo cómo evaluar la recepción, asumiendo la diversidad del público?

El caso de *Lonquén 2012* es interesante porque, a pesar de haber sido una “obra probada, un artista reconocido y una obra emblemática”, la apreciación tanto del artista, Gonzalo Díaz, como del director, Ricardo Brodsky, fue justamente que la obra “no funcionó, no se

¹²⁷ Sin embargo, tanto Chababo como Sacco consideraron que *Temblor y Fulgor*, exposición temporal del año 2011, no había funcionado. Sacco señaló que fue deficiente porque “no se puede ser tan ecléctico, debe haber un eje. La gente estaba enojada con la exposición porque las obras eran crípticas y no se entendían en este contexto” (Entrevista a Sacco, diciembre 2013). Esto para tener una referencia frente a los criterios del equipo.

entendió”, perspectiva que devela, evidentemente, la necesidad de ambos actores de que la obra “funcione” y “sea entendida”. Pero, ¿a qué se refieren con esto? Según señaló Díaz, quien estuvo observando a los visitantes mientras recorrían su obra, las reacciones al ver *Lonquén 2012* –en particular los familiares de detenidos desaparecidos o las personas vinculadas a las víctimas directas del caso– eran “como si estuviesen viendo un marciano [...] La obra no funciona para los familiares de detenidos desaparecidos, de la manera que ellos esperan” (Entrevista a Díaz, octubre 2014). Deduzco que dice lo anterior porque cree que las víctimas tienen una tendencia a escoger formas de representación mimética, que esperan ver los hornos o los rostros de sus familiares, como sucede en muchos dispositivos y como sucede, sin ir más lejos, en la muestra permanente del museo que albergó esta obra en específico¹²⁸. Esta característica, por cierto, es algo que definitivamente no sucede en la obra de Díaz, en la cual el trabajo es justamente opuesto: evitar la referencia literal y presentar una compleja trama de difícil lectura, o más bien, de múltiples lecturas. Y es ahí cuando es posible detectar que algo falló o faltó: la mediación curatorial.

Considero cuestionable e importante establecer una postura crítica frente a la creencia al interior de las instituciones museísticas de que el consumo del arte no requiere de aprendizajes/conocimientos para su apropiación y valoración, sino que la apreciación estética no precisa más información que la que salta a la vista en la obra misma. No quiero afirmar con esto que necesariamente en estos museos memoriales se asume esta postura, sino que es una interpretación posible frente a la débil entrega de material informativo y complementario, de la mediación curatorial que propongo (que no quiere decir extensos textos). Al respecto, en la entrevista a Bunster, ella señaló sobre la recepción, poniendo como ejemplo la obra *Proyecto ADN* del artista Máximo Corvalán –que, si bien no es tratada específicamente en esta tesis, sí me parece importante mencionar algunos discursos que de ella se desprenden–, lo siguiente¹²⁹:

¹²⁸ Como los criterios estéticos distintos que planteé en el contexto de la relación entre Rubén Chababo y la comisión directiva compuesta por integrantes de organizaciones de derechos humanos.

¹²⁹ Para mayor información sobre la obra *Proyecto ADN*: <http://www.museodelamemoria.cl/expos/impactante-puesta-en-escena-de-maximo-corvalan-pincheira-en-museo-de-la-memoria/>

A ver, hay una lectura de los que no tienen idea de nada, que no saben quién es y entran a la sala y ven estas luces sobre un espejo de agua que son osamentas. Puedes tener una visión sumamente ingenua y decir: ah! es como una esperanza, es como cualquier cosa, una luz, me gustó, no me gustó. Pero hay otra lectura. La idea es que puedas ir al trasfondo, que puedas meterte porque el arte contemporáneo requiere de cierta explicación. Tú te metes a ver primero en la biografía de quién es el artista, te metes a buscar su proceso creativo, su concepto curatorial. Te saca de la foto del degollado y te lleva a esta muestra (Entrevista a Bunster, enero 2014).

De lo anterior deriva la identificación de dos lecturas: una sin conocimientos que se queda, según Bunster, en el nivel de los gustos, y la otra que, con o sin conocimientos, investiga y busca una explicación, asumiendo ese procedimiento como “la idea de ir al trasfondo”¹³⁰. Si bien la problemática de la “lectura” del arte está en constante movimiento y representa un tema que excede esta investigación, ¿por qué optar por la ausencia de medidas museológicas que trabajen en ello? A mi juicio, se produce en esta ausencia cierta exclusión que se opone al rol pedagógico del museo, exclusión que dificulta el desciframiento del mensaje, que inhibe la generación de propias interpretaciones y la construcción de conocimientos, de memorias, a partir de las propuestas curatoriales. La historiadora del arte Graciela Schmilchuk, quien ha desarrollado su investigación en el contexto artístico, señala que “nuestra relación con el arte y los museos de arte no es, sino en última instancia, una cuestión de gusto o sensibilidad individual. Se trata más bien de las posibilidades, o falta de ellas, que hemos tenido de explorar, obtener conocimientos, valorar y adquirir hábitos de disfrute de la alta cultura” (2008: s/p). “Disfrute” y “alta cultura”, conceptos que para esta investigación deben ser necesariamente reemplazados por “apropiación” y “arte”, y que son accesibles en función de hábitos y conocimientos que pueden ser adquiridos, por ejemplo, por un museo memorial. Me parece urgente y necesario que los museos tengan conciencia de ser productores de subjetividad, en el sentido de

¹³⁰ En el caso de *Proyecto ADN* puede ser entendida como una mediación curatorial, pero no manifiesta en el montaje si no en la web, un video en donde el artista habla de su obra. A lo cual agregó como una posible estrategia de actualización, la referencia que hace Corvalán a casos contingentes y foráneos en los cuales los procesos de identificación de cuerpos han sido fundamentales, citando el atentado a las Torres Gemelas en el año 2001 y la caída del avión en el archipiélago Juan Fernández, en el año 2011. La mediación curatorial no fue manifiesta en el montaje sino a través de la página web, donde además de presentar un texto más extenso de lo habitual en la sección dedicada a la exposición, hay un video en donde el artista habla de su obra.

organizar maneras de percibir e interpretar. Esto lo señala con claridad el filósofo Sergio Rojas: “el poder no es sólo un sistema instituido de dispositivos de represión y control sobre los individuos, sino ante todo un proceso de producción de subjetividad. Realidad como política de lo real” (Rojas, 2006: 177). Como un condicionamiento social en el cual vemos, leemos, gustamos y conformamos nuestra experiencia según cánones configurados por el sistema político, cultural y económico.

Respecto a la problemática antes señalada, esto es, la mediación, Díaz hizo alusión al caso de la Documenta de Kassel –una de las exposiciones de arte contemporáneo más grandes del mundo– en la que participó en el año 2007, sorprendido por la cantidad de actividades y procedimientos interdisciplinarios que promovían el diálogo entre los visitantes y las obras de arte. En la entrevista señaló que “en una ciudad como Santiago y en un país como Chile, donde la distancia de la gente con el arte es infinita, acortar esa distancia implica un arduo trabajo” (Entrevista a Díaz, octubre 2014). Este trabajo, a mi parecer, es el que el museo debería realizar a través de la inclusión de arte en sus exposiciones permanentes y temporales. ¿Cómo? Díaz dice que para eso están los expertos, pero que definitivamente a través de diferentes estrategias. A pesar de esta postura relacionada a su propio trabajo y su inclusión en espacios expositivos, el MMDH no realizó una investigación adicional, ni actualización, ni una mediación ya sea a nivel curatorial o a nivel educativo. Es necesario recordar que Gonzalo Díaz llegó con un texto escrito para un montaje anterior de *Lonquén*, el cual fue instalado sin cambios ni cuestionamientos. Y también me parece importante recordar que, como señalé en el apartado de las exposiciones temporales, el Área de Educación y Audiencias no da abasto para hacer este tipo de trabajos.

En su artículo *La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación*, Nelly Richard señala un asunto que se relaciona directamente con lo anteriormente planteado. Richard dice que en la exposición de obras en contextos distintos a “su origen”, el museo debe poner a disposición:

Un conocimiento *situacional* de las intervenciones de códigos que arma y desarma la obra, por ser todas ellas intervenciones *localizadas* que poseen un significado coyuntural de afirmación-negación-interrogación de ciertas líneas de fuerza del medio

artístico y cultural. [...] La restitución del contexto –el suplemento de información que debería aportar el museo para documentar la situación de la obra– iría destinado a compensar la pérdida de sentido que afecta la obra cuando el traslado de contextos disocia las formas de las funciones y tergiversa los signos, el interpretarlos según las conveniencias –y estereotipos– de la cultura central erigida en modelo (Richard, 1994: 1013).

Si bien la cita hace referencia a la exhibición de obras latinoamericanas en el circuito artístico internacional, creo que lo que Richard propone es una estrategia de contextualización transferible a los museos de memoria y a sus exposiciones temporales de arte, en las cuales el argumento y las condiciones de la obra permitan comprender sus marcos y sentidos y, además, me atrevo a agregar, el discurso actualizado/actualizador del proyecto político del museo.

El ejercicio de situar los marcos de la obra funciona de igual manera para *Profanaciones*, ya que si bien las imágenes buscan hablar por sí solas, el texto se lee a través de otro, por fragmentaria y caótica que pueda ser su relación: el conocimiento de los emblemas, personajes, obras, informe, dictadura, todo ello permite penetrar en las diversas capas de información que amontona el artista. Un ejemplo es la obra denominada *Relato de Scilingo a Horacio Verbitsky y la Fragata Libertad*, que contiene la transcripción de fragmentos del testimonio de Adolfo Scilingo, ex capitán de la Armada, que había tenido lugar a principios de 1995, “cuando narró su participación en operativos ordenados por sus superiores en los cuales, desde aviones de la Marina, fueron arrojados al mar desaparecidos con vida” (Crenzel, 2006: 87). Los símbolos delineados de Ferrari –grafismos que luego derivarían en esculturas de alambre– están acompañados por la fragata *Libertad*, que tiene como misión completar la formación profesional de los guardiamarinas de la Armada Argentina, contribuyendo al incremento de sus conocimientos marítimos e integrándolos a la vida en el mar.



Relato de Scilingo a Horacio Verbitsky y la Fragata Libertad

Ver esta obra sin saber que se trata del buque escuela y lo que ella representa en la entidad castrense, y que lo escrito ahí es el testimonio que consiguió que el tema de los desaparecidos en Argentina adquiriera una renovada presencia en la década de 1990, indudablemente cambia la percepción de quien observa y configura su experiencia con la obra. Ferrari utiliza el conocimiento de las personalidades políticas para generar interpretaciones conflictivas, provocando muchas veces la comparación entre lo que se les presentaba mediáticamente versus las realidades que experimentaban en su vida cotidiana.

Más allá de si el “entendimiento” de las obras –ya sea de contenidos literales o intrincados– es concluyente, indispensable o muy necesario, considero que debe existir un trabajo de mediación curatorial en museos como los que aquí he analizado, es decir, la entrega de un marco situacional que ponga a disposición del visitante/observador/participante los códigos, que como dice Nelly Richard, pueden compensar la pérdida de sentido que afecta a la obra cuando es trasladada de contexto. En la presente tesis, he intentado evidenciar las relaciones entre las exposiciones temporales de arte y la muestra permanente. Asimismo,

me he propuesto indicar las subjetividades presentes en la creación del discurso museológico del MMDH y el MM, las que a mi modo de ver pueden potenciar la multiplicación de interpretaciones personales o al menos cuestionar la idea de que lo que está siendo representado no es la única manera de ver las cosas ni la verdad, única e inamovible. Del mismo modo, mi objetivo también ha sido manifestar el traslado de los discursos artísticos a los contextos museísticos memoriales, a través de una adaptación discursiva que genera nuevos planteamientos y actualizaciones.

A modo de cierre de este capítulo, considero importante insistir en el potencial de la integración de exposiciones temporales de arte en las líneas curatoriales de ambos museos, porque éstas colaboran en la configuración discursiva, de actualización y de problematización de lo estático del guion mediante la generación de relaciones entre las obras de arte y la muestra permanente, y temas que no son parte del relato pero deben ser puestos en escena. Quiero reiterar también que bajo mi perspectiva, aquel potencial aún no ha sido del todo explotado y que es un trabajo pendiente en ambas instituciones.

En el caso de *Lonquén 2012*, creo que se trató de una exposición que pudo ser mejor aprovechada a través de la creación de enlaces manifiestos y de nuevos planteamientos que aportaran a los discursos preexistentes ya legitimados de esta obra que fue concebida en otras circunstancias y otro momento histórico. Aunque presenta una imagen que no es ilustrativa y que evita una similitud complaciente con la realidad, cuestionando la supuesta objetividad del guion permanente del museo –lo cual puede ser una oportunidad en sí misma–, la obra se queda en una traslación directa que no profundiza en una nueva idea o lectura, por ejemplo del acontecimiento Lonquén que está presente en el relato del MMDH. Respecto a *Profanaciones*, aunque pudo faltar un trabajo de mediación relativo a los códigos situacionales que hubiesen permitido una mayor profundización en las imágenes por parte de quienes no poseían aquella información, en mi opinión, es importante destacar los recursos de apropiación y actualización de la exposición por parte del equipo del MM, porque creo que es ahí donde el museo modela y enfoca el discurso que con sus exposiciones persigue.

Conclusiones

El propósito de la presente investigación ha sido plantear y sostener un conjunto de problemáticas, elaboradas a partir de ciertos discursos de la memoria traumática post dictatorial y su representación –producidos específicamente por obras de arte–, que han aparecido en el transcurso de un estudio sobre las exposiciones temporales –*Lonquén 2012* y *Profanaciones*– y permanentes del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago de Chile y el Museo de la Memoria en Rosario de Argentina. Para lograr tal objetivo, he intentado trazar un recorrido comparativo que permita describir, analizar y reflexionar críticamente los imaginarios, relaciones y estrategias museológicas que han desarrollado los agentes involucrados en estas instituciones, quienes, bajo la perspectiva de este trabajo, combinan funciones políticas, éticas, reparadoras y pedagógicas, entre otras.

A lo largo de este recorrido he llegado a la conclusión de que esta investigación puede contribuir a la teoría y a la práctica museológica, curatorial y expositiva porque creo haber logrado instalar cuestiones que permitieron el desarrollo de conceptos y estrategias para analizar las exposiciones permanentes y temporales –tanto por separado como en conjunto–, contestando a lo que a mi juicio supone una pregunta urgente: ¿son las exposiciones temporales un recurso fundamental para ampliar, activar, actualizar y cuestionar el carácter estático del discurso del guion curatorial? ¿Qué lugar ocupa el arte en un contexto museístico memorial en el que se cruzan dimensiones políticas, estéticas, de poder, verdad y dignidad?

En los estatutos del MMDH y del MM no existe manifiestamente la función de aportar al debate sobre el arte y su relación con los derechos humanos. Sin embargo, es precisamente a través de las propuestas expositivas artísticas que han emergido distintas narrativas que buscan generar nuevas experiencias y conocimientos que los documentos indiciales organizados “históricamente” no producen. Con esto no quiero decir que el arte debe estar presente en todas las exposiciones temporales ni menos que la organización histórica debe ser suprimida, sino que en la mezcla de ambas representaciones –no como un simple acercamiento sino como una fusión discursiva – vislumbro los beneficios.

Si bien las obras de arte articulan algunos de sus discursos en relación a las características del espacio que les da soporte, el contexto memorial las carga de significados políticos y relaciones con el pasado traumático reciente que el espacio museal aboga por afirmar en su guion, razón por la cual desvía las problemáticas que comúnmente se consideran propiamente artísticas. Según mi opinión, tanto los significados como las relaciones con el pasado deben actualizarse y sobre todo quedar de manifiesto en el montaje, cuestión que en del trabajo comparativo entre *Lonquén 2012* y *Profanaciones*, se desprende que no ocurre necesariamente.

En este punto es donde surgió la necesidad de cuestionar la creencia al interior de algunos museos de que el consumo del arte no precisa de conocimientos para su apropiación, porque la experiencia estética no requiere más de lo que surge en la misma obra. A partir de esto, asumo que la relación con el arte no se trata únicamente de una cuestión de sensibilidad o gusto, sino que más bien de las posibilidades para explorar, relacionar y aprehender los mensajes que la obra representa y los discursos que de ella se desprenden. Esta idea es la que da sentido a la propuesta de una mediación curatorial que permita evitar que la obra de arte se transforme en un aparato de exclusión, es decir, que se espere que hable por sí misma y sin “información” de contexto, porque, bajo mi perspectiva, el arte es un campo complejo y difícil de descifrar. Pongo las comillas porque creo oportuno enfatizar que esto no quiere decir que la mediación deba estar materializada en extensos textos ni visitas guiadas del Área de Educación, sino más bien en un ejercicio curatorial (que incluye un trabajo conjunto con los educadores) que ponga a la mano herramientas que orienten a los visitantes, que ponga en evidencia el trabajo de contextualización que el museo ha realizado a través de materiales complementarios que faciliten la lectura de las obras, así como también que encauce las relaciones que el museo espera se establezcan y así pueda alcanzar el propósito que aspira con el montaje.

Respecto a la actualización que las exposiciones temporales, de arte específicamente, debieran, en mi opinión, promover, otra conclusión que se desprende de lo anterior es que dentro de las posibles estrategias de mediación curatorial se encuentra este proceso que propone vínculos con problemáticas comunes y contingentes, con controversias y

acontecimientos del presente, no sólo porque la memoria es una lectura del pasado desde el presente, sino porque también es una forma de generar intercambio con los visitantes a través de la puesta en escena de asuntos que pueden ser más cercanos a ellas y ellos. ¿De qué manera? Reconociendo, por ejemplo, a las víctimas de hoy que no han sido incluidas en el guion que sustenta las muestras permanentes—asunto que cobra más sentido si somos capaces incluso de cuestionar a quien ayer pudo haber sido víctima de la dictadura pero que hoy puede ser victimario en democracia debido al aprovechamiento del establecimiento del sistema neoliberal y la reducción del poder del Estado—, o bien, pensando en la representación del sufrimiento expuesto en estos museos, consecuencia, evidentemente, de la violación de los derechos en el pasado, pero ya no como una maniobra que fuerza únicamente la empatía con las víctimas y provoca compasión por ellas, sino como un material de análisis que puede generar cuestionamientos sobre los hechos violentos del presente.

Considero, por tanto, que otra contribución de este estudio tiene que ver con que permite visibilizar y argumentar la importancia que desde la curaduría propia de la institución museo se establezca y disponga de manera manifiesta la subjetividad, entendida como la diversidad de interpretaciones y la multiplicidad de lecturas, ya que en ese ejercicio, a mi parecer, se genera la idea de que es posible que cada visitante “haga la suya”, es decir, que impulse de capacidad de producir nuevos discursos y no la repetición de los que ya están dados. El museo puede realizar su interpretación de los hechos, de algunas de sus colecciones, de obras de arte, o ambas juntas, y, a partir de ello, escribir un texto y museografiar de cierta manera, en diálogo —o no— con la muestra permanente o con otros montajes temporales, lo que no quiere decir que sea la única interpretación, o a la más “calificada”, sino que más bien se trata de una más entre tantas, que si bien sólo representa una posibilidad, tiene la fuerza, a partir de su despliegue, de invitar al visitante a trazar la suya: ahí es donde precisamente reside su potencia museológica.

Como sugerencia que se desprende de este escrito considero que tanto el MMDH como el MM podrían elaborar una línea curatorial, un proyecto expositivo/discursivo que esté sostenido por argumentos concretos y delimitados. Mi tesis en este sentido es que en la

sumatoria de exposiciones temporales aparecen diálogos que pueden ser aprovechados y direccionados para reforzar los discursos y posturas que los museos procuran crear para su audiencia. Especialmente si se trata de generar narrativas sobre la memoria traumática que transmitan y promulguen conceptos como la democracia, el respeto y la tolerancia, es decir, que buscan moldear conductas que afirmen la premisa del nunca más. Para diseñar esta línea curatorial creo que cada institución debe construir sus metodologías de análisis, evaluación y planeación discursiva, las que en el transcurso de esta investigación no logré encontrar en términos concretos. Sin embargo, mi propuesta apunta hacia la mediación curatorial y los procesos de actualización como posibles puntos de partida.

Estoy consciente que para generar una cultura memorial debe existir un ejercicio colectivo, constante y periódico que implique el desarrollo y participación en diferentes actividades que formen parte de un proyecto de mayor envergadura, el cual debería contemplar la investigación y problematización de la memoria tanto a nivel político como académico y ciudadano, es decir, no sólo en un ámbito meramente expositivo. Sin embargo, creo que una virtud de la institución museo radica en la posibilidad que tiene de activar y renovar discursos que permitan establecer diálogos entre distintas generaciones para potenciar con mayor énfasis el intercambio entre ellas. En torno a esto, es preciso pensar en la forma en que los recuerdos pueden ser procesados y cómo esas formas pueden repercutir en las acciones de hoy y de mañana, tema que fue tratado a partir de dos ideas: enfrentando la memoria de manera literal o de manera ejemplar. Como pudo observarse, la tesis apunta a que es necesario propiciar la segunda de estas formas, para que así la memoria se vuelva un principio de acción para el presente que permita comprender circunstancias y condiciones actuales y que tenga la fuerza de impulsar reacciones en base a ese aprendizaje.

Por otra parte, en cuanto a la generación de material que a mi parecer debe ser desarrollado en investigaciones futuras, de este trabajo se desprenden diversos caminos. Inconclusos quedan, tanto a nivel teórico como práctico, los lineamientos concretos para el desarrollo de estrategias de actualización y mediación curatorial del MMDH y MM, los cuales precisan de un estudio en profundidad de cada una de las exposiciones temporales que forman parte de la planificación anual y las relaciones que se producen entre ellas. También queda

pendiente, como señalé en algún momento, una investigación en ambos museos sobre la política de conjunto, es decir, aquella que dibuja y evalúa la selección de exposiciones temporales en función de un discurso específico, de una tendencia curatorial y de las relaciones con una u otra cultura memorial. Aún no ha sido estudiada la totalidad de exposiciones temporales que ha tenido lugar en los museos desde sus aperturas hasta la fecha. Quizás el motivo radica en que se trata de dos museos jóvenes, o bien, que aún están haciendo pruebas abiertas, experimentales; o quizás, la inexistencia de un estudio semejante se debe a que no cuentan con el tiempo suficiente debido a la turbulencia del trabajo diario.

Más allá de estos motivos, me parece que los museos no han logrado determinar con precisión los argumentos y propósitos que persiguen en torno a las exposiciones temporales, por lo tanto no han podido establecer una tendencia curatorial ni un discurso concreto y consistente. Considero que esta manera de proceder es la que justamente puede colaborar en la construcción de mejores formas de concebir y transmitir los conceptos democráticos e incentivar el intercambio con los visitantes. Según mi opinión, después de cinco años de funcionamiento de cada museo, es una buena idea empezar a preguntarse qué se ha hecho y hacia dónde se está apuntando y, por qué no, señalar la posibilidad de investigar la producción de discursos a partir de *Lonquén 2012* y *Profanaciones* en relación con las otras exposiciones temporales –abordando de esta manera una programación anual–, con el objetivo de descifrar la incidencia de tales exposiciones en el proyecto museológico a mayor escala, en el que se generan –o no– diálogos evidentes o encubiertos entre las distintas curadurías permanentes y temporales.

Posiblemente en este estudio han sido planteadas más preguntas que respuestas, por lo cual considero que sólo queda seguir profundizando y ensayando ideas, análisis, críticas, cuestionamientos, formas y prácticas, es decir, seguir investigando y contribuyendo a este proyecto memorial que varía, se mueve y crece día a día.

Fuentes de referencia

Entrevistas

Ricardo Brodsky, Director del MMDH, realizada en Santiago de Chile, enero 2014

María Luisa Ortiz, Jefa del Área de Colecciones e Investigación del MMDH, realizada en Santiago de Chile, enero 2014

María José Bunster, Jefa del Área de Museografía y Exposiciones, realizada en Santiago de Chile, enero 2014

Jo Siemon, Jefa del Área de Educación y Audiencias del MMDH, realizada en Santiago de Chile, enero 2014

Gonzalo Díaz Cuevas, artista, realizada en Santiago de Chile, octubre 2014

Rubén Chababo, Director del MM, realizada en Rosario de Argentina, diciembre 2013

Graciela Sacco, Curadora del MM, realizada en Rosario de Argentina, diciembre 2013

Sol Dorigo, Productora artística del MM, realizada en Rosario de Argentina, diciembre 2013

Fabiana Elcarte, Departamento de Educación del MM, realizada en Rosario de Argentina, diciembre 2013

Intercambio de correos electrónicos

Daniela Fuentealba, Investigadora-Archivista del MMDH, noviembre 2015

Leonardo Simonetta, Centro Documental Rubén Naranjo del MM, abril 2015

Rodrigo Cabello, Coordinador de Audiencias del Área de Educación y Audiencias del MMDH, mayo 2015

Verónica Sánchez, Conservadora del MMDH, abril-julio 2015

Páginas web

Abuelas de Plaza de Mayo

<http://www.abuelas.org.ar/> Revisado por última vez en febrero de 2015

Coalición Internacional de Sitios de Conciencia

<http://www.sitiosdememoria.org/coalicion/> Revisado por última vez en octubre de 2015

Consejo Internacional de Museos (ICOM)

<http://icom.museum/L/1/> Revisado por última vez en enero de 2015

Espacio Memoria y Derechos Humanos

<http://www.espaciomemoria.ar/> Revisado por última vez en abril de 2015

Gonzalo Díaz en Artistas Plásticos Chilenos

<http://www.artistasplasticoschilenos.cl/658/w3-article-39920.html#obra>

Revisado por última vez en abril de 2015

Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, Informe Rettig

http://www.ddhh.gov.cl/ddhh_rettig.html Revisado por última vez en marzo de 2015

Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), Informe *Nunca más*

<http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/articulo/nuncamas/nmas0001.htm>

Revisado por última vez en julio de 2015

Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, Informe Valech

http://www.cedocmuseodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2011/12/Informe_CNRR.pdf

Revisado por última vez en julio de 2015

Londres 38, espacio de memorias

<http://www.londres38.cl/1937/w3-channel.html> Revisado por última vez en febrero de 2015

Memoria Abierta

<http://www.memoriaabierta.org.ar/> Revisado por última vez en febrero de 2015

Memoria viva: El caso Lonquén

<http://www.memoriaviva.com/Desaparecidos/lonquen.htm>

Revisado por última vez en abril de 2015

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago de Chile

<http://www.museodelamemoria.cl/> Revisado por última vez en agosto de 2015

Museo de la Memoria en Rosario de Argentina

<http://www.museodelamemoria.gob.ar/> Revisado por última vez en agosto de 2015

Museo de la Solidaridad Salvador Allende

<http://www.mssa.cl/> Revisado por última vez en abril de 2015

Parque por la Paz Villa Grimaldi

<http://villagrimaldi.cl/museo/> Revisado por última vez en marzo de 2015

Ruta Patrimonial de la Memoria

<http://rutas.bienes.cl/?p=1191> Revisado por última vez en abril de 2015

Serie Nunca más de León Ferrari:

<http://leonferrari.com.ar/index.php?/projects/series--series/>

Revisado por última vez en agosto de 2015

Catálogos

(2010) Catálogo *Museo de la Memoria*. Rosario

(2011) Catálogo *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*. Santiago

(2010) Catálogo *Parque de la Memoria. Monumento a las víctimas del Terrorismo de Estado*. Buenos Aires

Bibliografía

Andermann, Jens (2012) “Entre el archivo y el monumento: los Museos de la Memoria en las posdictaduras argentina y chilena”. Texto facilitado por Rubén Chababo, (ex) director del Museo de la Memoria de Rosario por correo electrónico el 7 de enero de 2014

Aguilera, Carolina (2007) *Memoriales de Derechos Humanos en Chile. Homenajes a las víctimas de violaciones a los derechos humanos entre 1973 y 1990*. Chile: FLACSO
http://www.academia.edu/1102960/Memoriales_de_Derechos_Humanos_en_Chile

Revisado en julio de 2015

Allier, Eugenia (2010) *Batallas por la memoria. Los usos políticos del pasado reciente en Uruguay*. Montevideo: Trilce

Badilla, Manuela (2014) “Dissident Memories beyond the Transition to Democracy: The Chilean Postmemory Experience”. *En* Janey Annual Workshop of The New School for Social Research. Nueva York

Barrientos, Claudio (2015) “Políticas de memoria en Chile, 1973-2010”. *En* Allier Montaña, Eugenia y Crenzel, Emilio (coords.). *Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y violencia política*. México: Bonilla Artiga Editores / IIS-UNAM

Blanco, Fernando (2012) *Desmemoria y perversión: privatizarlo público, mediatizar lo íntimo, administrar lo privado*. Santiago: Cuarto Propio

Brodsky, Carla (2012) *Memoria y Monumento. El memorial en la recuperación de la historia de la represión 1973-1990 en Chile*. Tesis para optar al Grado de Licenciado en Artes c/m Teoría e Historia del Arte. Chile: Universidad de Chile

Brodsky, Ricardo (2011) “Un museo vivo para la memoria de Chile”. *En* Catálogo Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Santiago

_____ (2012) “Lonquén”. *En* Catálogo LONQUÉN 2012. Santiago: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Boric, Gabriel (2013) “La reconciliación como legitimación del nuevo orden”. *En* Blog de Gabriel Boric

<http://gabrielboric.blogspot.mx/2013/08/la-reconciliacion-como-legitimacion-del.html>

Revisado en agosto de 2015

Calveiro, Pilar (2006) *Los usos políticos de la memoria*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales

Chababo, Rubén (2007) “Atrapar lo inasible”. *En* Lorenzano, S. y Buchenhorst, R. *Políticas de la Memoria: Tensiones en la Palabra y la Imagen*. Ciudad de México: Universidad del Claustro de Sor Juana

Chartier, Roger (2007) *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa

Conte, Gonzalo (2005) “¿Por qué un Museo de Derechos Humanos?: La memoria”. *En* Seminario Internacional “Un Museo en Villa Grimaldi: Espacio para la Memoria y la Educación en Derechos Humanos”. Santiago

Crenzel, Emilio (2006) “El Nunca Más en fascículos: el infierno resignificado”. *En* E.I.A.L. N°2. Pp. 87-106

_____ (2008) *La historia del NUNCA MÁS. La memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI

Da Silva, Ludmila (2010) “Exponer lo invisible. Una etnografía sobre la transformación de Centros Clandestinos de Detención en Sitios de Memoria en Córdoba-Argentina”. En Medalla, Tania; Peirano, Alondra; Ruiz, Olga y Walch, Regine (ed) *Recordar para pensar. Memoria para la Democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina*. Santiago: Ediciones Böll Cono Sur

Desvallées, André y Mairesse, François (2010) *Conceptos claves de museología*. Francia: Armand Colin

http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Museologie_Espagnol_BD.pdf

Revisado por última vez en octubre de 2015

Escobar, Ticio (2007) “Los desafíos del museo: el caso del museo del barro, Paraguay”. En Bellido Gant, María Luisa (ed) *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*. Gijón: Trea

_____ (2009) “El arte fuera de sí”. En *La mínima distancia cuatro ensayos*. Cuba: Ediciones Matanzas

Ferrari, León (2005) *Prosa política*. Buenos Aires: Siglo XXI

García, Luis Ignacio (2011) *Políticas de la memoria y la imagen*. Santiago: Colección Teoría

García Canclini, Néstor (2008) “El caso raro de León Ferrari”. En *León Ferrari Obras/Works 1976-2008*. México: INBA

Garretón, Francisca; González, Marianne; y Lauzán, Silvana (2011) *Estudio de Políticas Públicas de Verdad y Memoria en 7 países de América Latina*. Santiago: Centro de Derechos Humanos, Facultad de Derecho, Universidad de Chile

Giunta, Andrea (2014) “Arte, memoria y derechos humanos en Argentina”. *En Artelogie* N°6. Pp. 1-25

_____ (s/f) “León Ferrari: Cronología”. *En web de León Ferrari*
<http://leonferrari.com.ar/files/leon-ferrari---cronologia.pdf>

Revisado por última vez en agosto de 2015

Giunta, Andrea y Piñeiro, Liliana (2008) “León Ferrari, agitador de formas”. *En León Ferrari Obras/Works 1976-2008*. México: INBA

Guasch, Ana María (2011) *Arte y Archivo 1920-2010 Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal

Halbwachs, Maurice (2004) *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza

Hite, Katherine (2013) *Política y arte de la conmemoración. Memoriales en América Latina y España*. Santiago: Mandrágora

Hoheisel, Horst (2007) “Algunas reflexiones acerca del arte de la memoria y la memoria del arte”. *En Lorenzano, S., & Buchenhorst, R. Políticas de la Memoria: Tensiones en la Palabra y la Imagen*. Ciudad de México: Universidad del Claustro de Sor Juana

Hyussen, Andreas (1995) *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*. Nueva York: Routledge

_____ (2000) “En busca del tiempo futuro”. *En Primer Encuentro Internacional por la Construcción de la Memoria Colectiva* organizado por la Comisión Provincial por la Memoria. Argentina

<http://cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Huyssen.pdf>

Revisado por última vez en agosto de 2015

_____ (2004) “Resistencia a la Memoria: los usos y abusos del olvido público”. *En INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. San Pablo

http://201.147.150.252:8080/jspui/bitstream/123456789/1068/1/conferencia_andreas_huyssen.pdf Revisado por última vez en diciembre de 2014

Ibarra, Ana Carolina (2007) “Entre la historia y la memoria. Memoria colectiva, identidad y experiencia. Discusiones recientes. Instituto de Investigaciones Históricas” *En Aguiluz Ibarguen, Maya y Waldman, Gilda (coords) Memorias (in) cógicas: contiendas en la historia*. México: UNAM

Jaar, Alfredo (2011) “Geometría de la Conciencia”. *En Catálogo Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*. Santiago

Jiménez, Héctor (2011) *El 68 y sus rutas de interpretación: una crítica historiográfica*. Tesis para obtener la Maestría en Historiografía de México. México: UAM

Jelin, Elizabeth (2013) “Militantes y combatientes en la historia de las memorias: silencios, denuncias y reivindicaciones”. *En Meridional*. N°1. Pp. 77-97

<http://www.meridional.uchile.cl/index.php/MRD/article/viewFile/30111/31850>

Revisado por última vez en agosto de 2015

Jelin, Elizabeth y Langland, Victoria (2003) *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid: Siglo XXI

Lazzara, Michael (2011) “Dos propuestas de conmemoración pública: Londres 38 y el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Santiago de Chile)”. *En A Contracorriente*. N° 3. Pp. 55-90.

Lira, Elizabeth y Castillo, M^a Isabel (1993) “Trauma político y memoria social”. *En Psicología Política*. N° 6. Pp. 95-116

Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (2008) *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora

López, Loreto F. (2009) “De los ex centros de detención a lugares de memoria del terrorismo de Estado”. *En Revista Praxis*. N° 15. Pp. 147-172

Lorenzano, Sandra (s/f) “Memorias del horror o Susan Sontag como pretexto”.

<http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/memori226.pdf>

Revisado por última vez en agosto de 2015

Maceira, Luz (2012) *Museo, memoria y derechos humanos: itinerarios para su visita*. Bilbao: Cuadernos Deusto de Derechos Humanos

Maestriperi, Eduardo (2010) “Memoria y paisaje”. *En Catálogo Parque de la Memoria. Monumento a las víctimas del Terrorismo de Estado*. Buenos Aires

Mèlic, Joan-Carles (2001) *La ausencia del testimonio: ética y pedagogía en los relatos del Holocausto*. Barcelona: Anthropos

Mellado, Justo Pastor (1989) *Sueños privados, ritos públicos*. Santiago: La cortina de humo

Mora, Maira (2012) “Museo de la Memoria y los Derechos Humanos: una apuesta estético-política de legibilidad de la experiencia dictatorial”. *En Cátedra de Artes*. N° 11. Pp. 63-76

Morales, Luis Gerardo (1996) “¿Qué es un museo?”. *En* Cuicuilco. N° 7. Pp. 59-104

Navarro, Oscar (2006) “Museos nacionales y representación: Ética, museología e historia”. *En* H. Vieregg H., Risnicoff de Gorgas M. y Schiller R. (eds.): *Museología e Historia: un campo del conocimiento*. Córdoba: ICOFOM LAM

Navarro, Mario (2012) “Lonquén, la penumbra de lo intraducible”. *En* Catálogo LONQUÉN 2012. Santiago: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Owens, Craig (2001) “El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad”. *En* Wallis, Brian (ed) *Arte después de la modernidad*. Madrid: Akal

Oyarzún, Pablo (2003) “Estética de la sed: *Lonquén 10 años*, diez años después”. *En* Revista Iberoamericana. N° 202. Pp. 85-94

Peña, Carlos (2013) “Introducción” *En* *Memorias en construcción: los retos del pasado presente en Chile, 1989-2011*. Santiago: Colección Signos de la Memoria. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Pérez, Arnaldo (2003) “Chile: los hornos de Lonquén”. *En* Archivo Chile del Centro de Estudios “Miguel Enríquez” CEME

http://www.archivochile.com/Derechos_humanos/lonquen/ddhhlonquen0003.pdf

Revisado por última vez en junio de 2015

Pérez, Carlos (2013) “Razones para una Dictadura”. *En* Marxismo crítico

<http://http://marxismocritico.com/2013/09/11/razones-para-una-dictadura/>

Revisado por última vez en enero de 2015

Persino, María Silvina (2008) “Memoriales, museos, monumentos: la articulación de una memoria pública en la argentina posdictatorial”. *En* Revista Iberoamericana, N° 222. Pp. 53-69

Preda, Caterina (2013) “Arte de memorialización 40 años después del Golpe de Estado”.
En Tiempo Histórico, N° 6. Pp. 49-62

Pinochet, Carla (2013) *Formas alternativas de hacer un museo: Las experiencias del Museo del Barro (Paraguay) y el Micromuseo (Perú)*. Tesis para obtener el grado de Doctora en Ciencias Antropológicas. México: UAM

Ramon Camps, Richard (2011) “El museo como instrumento de legitimación en la construcción de identidades”. *En EARI, Educación Artística Revista de Investigación*. N° 2. Pp. 170-174

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4368815>

Revisado por última vez en diciembre de 2014

Richard, Nelly (1994) “El debate en la cultura de la transición”. *En* Foxley, Ana María y Tironi, Eugenio (eds.) *1990-1994. La cultura chilena en transición*. Santiago: Secretaría de Comunicación y Cultura

_____ (1994) “La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación”. *En* Curiel, G, González. R, Gutiérrez. J (eds.) *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas. XVII coloquio internacional de historia del arte*. México: UNAM

_____ (2007) *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago: Metales Pesados

_____ (2010) *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales

_____ (2011) *Lo político y lo crítico en el arte*. Valencia: Institut Valencia d'Art Modern

_____ (s/f) “Lo político en el arte: arte, política e instituciones”. *En* *Emisférica* N° 6.2
<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-62/richard>

Revisado por última vez en enero de 2015

Rodríguez Ortega, Nuria (2011) “Discursos y narrativas digitales desde la perspectiva de la Museología Crítica”. *En* *Museo y territorio*. N° 4. Pp. 14-29

Rojas, Sergio (2006) “Cuerpo, Lenguaje y Desaparición”. *En* *Políticas y estéticas de la memoria*. Richard, Nelly (ed). Santiago: Cuarto propio

_____ (2011) “Introducción” *En* García, Luis Ignacio. *Políticas de la memoria y la imagen*. Santiago: Colección Teoría

Sarlo, Beatriz (1988) “El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado”. *En* Sosnowski, Saúl (coord) *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: EUDEBA

_____ (2006) *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Distrito Federal: Siglo XXI

Schindel, Estela (2009) “Lugares de memoria en Buenos Aires”. *En* Birle, Peter; Carnovale, Vera; Gryglewski; Schindel, Estela, *Memorias urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aires*. Buenos aires: Buenos Libros

_____ (2009) “Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano” *En* *Política y Cultura*. N° 31. Pp. 65-87

Schmilchuk, Graciela (1997) “El estudio del público. Venturas y desventuras de los estudios de público” *En* *Cuicuilco*, N° 7. Pp. 31-57

_____ (2007) “El derecho a disfrutar el arte”. *En* *Discurso visual*. N° 8

<http://discursovisual.net/dvweb08/agora/agograciela.htm>

Revisado por última vez en junio de 2015

Sepúlveda, María Luisa (2011) “Museo de la Memoria y los Derechos Humanos”. *En* Catálogo Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Santiago

Stern, Steve (2013) *Memorias en construcción: los retos del pasado presente en Chile, 1989-2011*. Santiago: Colección Signos de la Memoria. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Tacla, Jorge (2011) “Al mismo tiempo, en el mismo lugar”. *En* Catálogo Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Santiago

Todorov, Tzvetan (2013) *Los usos de la memoria*. Santiago: Colección Signos de la Memoria. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Velásquez, Cintia (2011) “El museo memorial: un nuevo espécimen entre los museos de historia”. *En* Intervención. N° 3. Pp. 23-32

Villeda, Omar (2012) *El Memorial del 68 como configurador de la experiencia conmemorativa: las narraciones de la memoria en el presente y sus tensiones en el tiempo*. Tesis para obtener el grado de Maestro en Ciencias Sociales. México: FLACSO

Vinyes, Ricard (2009) “Memorias, relatos, museos” *En* “Iniciativas y proyectos nacionales de Museos de Memoria” de la Conferencia internacional Experiencias nacionales e internacionales de Museos de la Memoria. Chile: FLACSO

Walsh, Ana María (2011) *Arte y archivo. 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal

Williams, Paul (2007) *Memorial museums: the global rush to commemorate atrocities*. Nueva York: Berg

Wolff, Alejandra (2015) *Marco, perspectiva y superficie: representaciones de la violencia en la narrativa y pintura chilena de postdictadura (1989-2010)*. Futura tesis para obtener el grado de Doctora en Letras. Universidad Católica de Chile

Zurita, Raúl (2011) “De la memoria y el sueño”. *En* Catálogo Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Santiago

Anexos

1. Formulario de solicitud para exposiciones temporales del MMDH.
-



FORMULARIO DE SOLICITUD

Con el objetivo de responder de mejor manera a su requerimiento, le agradecemos completar este formulario y enviarlo a mjbunster@museodelamemoria.cl

Le responderemos a la brevedad.

1. INFORMACIÓN GENERAL

1.1 Nombre del proyecto

1.2 Datos del responsable del proyecto

Institución:	
Nombre artista:	
Curador del proyecto:	
Teléfono:	
Email:	

2. DETALLES DEL PROYECTO

2.1 Tipo de actividad. Marque con una X según corresponda:

Seminario / conferencia	<input type="checkbox"/>	
Artes visuales	<input type="checkbox"/>	
Artes escénicas	<input type="checkbox"/>	
Audiovisual	<input type="checkbox"/>	
Música	<input type="checkbox"/>	
Lanzamientos	<input type="checkbox"/>	
Otro tipo de actividad	<input type="checkbox"/>	Especificar:

2.2 Breve descripción del proyecto

De qué se trata (Mínimo 10, máximo 20 líneas)

2.3 ¿Este proyecto tiene alianzas con otras instituciones/organismos?

Detalle quiénes son y cómo se concreta su participación.

2.4 Concepto curatorial del proyecto

Porqué considera que esta actividad debiera realizarse en el Museo de la Memoria.
(Mínimo 10, máximo 20 líneas)

3. OTROS DETALLES

Cuál es su solitud específica en relación al Museo. Marque con una X según corresponda:

Préstamo de espacio	<input type="checkbox"/>
---------------------	--------------------------

Patrocinio del Museo para conseguir recursos	
Alianza para realizar actividad en conjunto	

3.2 ¿En qué fecha tentativa se realizaría la actividad que propone?

3.3 ¿Qué extensión tiene la actividad que propone?

4. MATERIAL ADICIONAL

El material puede adjuntarse de manera digital, a través de un mail a la dirección mjbunster@musoedelamemoria.cl; o de manera física, en las oficinas del Museo de la Memoria, Matucana 501, Metro Quinta Normal. Área museografía y Exposiciones.

En ambos casos se debe adjuntarse este formulario completo, currículum (cv).

2. Estadísticas de Audiencia, MMDH, año 2014.

AÑO 2014															
N	CATEGORÍA	En	Feb	Mar	Abr	May	Jun	Jul	Ago	Sep	Oct	Nov	Dic	TOTAL	PROM.
1	Guiadas	847	486	947	1.773	2.551	1.799	1.365	1.804	1.941	2.987	1.958	891	19.349	1.612
2	Generales	10.928	8.014	7.531	7.937	9.930	4.988	11.144	8.240	7.704	12.591	12.594	7.265	108.866	9.072
3	Cedoc	75	47	47	108	111	121	75	93	83	180	141	35	1.116	84
4	Cedav	528	517	507	459	615	674	925	1.195	1.029	503	752	276	7.980	717
5	Música	3.030	0	3.000	310	0	189	18	0	0	0	104	88	6.739	727
6	Teatro	1.206	250	100	0	0	0	177	188	210	124	1.020	380	3.655	237
7	Cine	30	1.566	2.718	313	416	179	394	317	469	595	321	370	7.688	711
8	Danza	0	0	0	0	0	0	0	0	0	214	0	0	214	0
9	Lanzamiento Libros	158	0	240	180	125	101	0	0	0	79	0	0	883	89
10	Ceremonias, coloquios, conversatorios, seminarios	362	95	332	177	512	583	288	974	474	587	463	1.241	6.088	422
11	Exposiciones temporales	120	850	800	775	0	0	6.253	6.365	2.981	3.161	786	1.486	23.577	2.016
12	Itinerancia	0	0	0	3.296	1.302	0	0	0	2.067	0	0	0	6.665	741
13	Cuentacuentos	46	25	28	35	43	29	45	44	134	122	139	106	796	48
14	Audioguías	1.277	994	980	759	609	499	670	516	491	619	1.019	1.067	9.500	755
15	Talleres	72	0	0	12	12	0	46	0	23	23	25	0	213	18
16	Diplomados, cursos	0	0	0	0	15	32	32	32	32	32	52	0	227	16
17	Jaar	292	218	199	361	361	117	334	313	314	357	295	134	3.295	279
TOTAL PRESENCIALES		16.199	10.215	14.195	12.729	12.827	6.339	12.553	10.201	11.510	14.904	15.154	9.619	146.445	12.204
18	Biblio digital	4.194	888	1.497	1.066	2.025	4.351	2.247	3.680	789	4.059	1.209	117	26.122	2.304
19	web	24.569	20.654	24.060	28.274	24.217	23.993	21.827	24.543	26.641	21.645	20.609	17.005	278.037	24.309
20	Sub webs	4.351	5.709	5.407	5.582	9.183	1.657	3.306	931	1.347	981	837	838	40.129	4.164
21	Redes sociales	1.819	1.414	2.113	2.724	4.109	4.222	5.094	6.099	5.558	4.081	3.111	2.317	42.661	3.684
TOTAL VIRTUALES		34.933	28.665	33.077	37.646	39.534	34.223	32.474	35.253	34.335	30.766	25.766	20.277	386.949	34.460
TOTAL PRESENCIALES MÁS VIRTUALES		51.132	38.880	47.272	50.375	52.361	40.562	45.027	45.454	45.845	45.670	40.920	29.896	533.394	46.323