



**UNIVERSIDAD
ALBERTO HURTADO**

CARRERA DE SOCIOLOGÍA

Departamento de Sociología

Facultad de Ciencias Sociales

Seminario de grado conducente al título de sociólogo

**(Análisis de los espacios y lógicas de organización que constituyen el Museo de la Memoria
y los Derechos Humanos en Santiago)**

(Formato de Revista: Polis)

Alumno:

Constanza Ducret Ramírez.

Profesor Guía:

Fernando Valenzuela.

Santiago, Chile.

Diciembre 2012.

Análisis de los espacios y lógicas de organización que constituyen el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago.

Analysis of the spaces and logical organization that constitutes the Museum of memory and human rights in Santiago.

Constanza Ducret Ramírez, Universidad Alberto Hurtado, Santiago Chile.

cducret@uahurtado.cl

Resumen

Este artículo presenta un análisis del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago de Chile desde la perspectiva de la distribución de los espacios que lo conforman. Se arroja en esta investigación la existencia de dos espacios claramente delimitados en este museo: el espacio de “adentro” y el espacio de “afuera”. Ambos se articulan bajo distintas dinámicas de funcionamiento en la producción de sentido y experiencia al visitante.

El espacio de “adentro” presenta la muestra permanente y plantea la objetividad de esta desde la construcción de una cadena referencial y desde la objetividad como juicios de valor apelando a los Derechos Humanos como valores universales. En el espacio de “afuera” se encuentran las obras de arte permanentes donde se interpela al sujeto desde la afectividad que la obra de Alfredo Jarr aporta como experiencia. Finalmente se tiene que ambos espacios son necesariamente complementarios para dar sentido al objetivo del museo.

Palabras claves: Memoria, museo, Derechos Humanos, obra de arte, referencia.

Abstract

This paper presents an analysis of the Museum of Memory and Human Rights in Santiago de Chile from the perspective of the distribution of spaces that comprise it. This investigation exposes the existence of two clearly defined spaces: “inside” and “outside”. Both are organized under different dynamics for the production of meaning for the visitor’s experience.

The “inside” space presents the permanent exposition and raises its objectivity from the construction of a circulating reference and from value judgments appealing to human rights as universal values. The “outside” space is

where the permanent artworks are placed challenging the subject from the affectivity of the work that Alfredo Jaar provides as experience. Finally, both spaces are necessary complements to grant sense to the museum's aim.

Key words: Memory, museum, human rights, work of art, reference.

Introducción

La vuelta a la democracia en Chile no sólo generó cambios políticos, económicos y sociales en el país, también significó un nuevo comienzo para los nuevos horizontes de futuro en Chile. Es por ese futuro que se generó como proyecto político de la democracia buscar como sentido la unidad nacional y la reconciliación. Sin embargo, ese proyecto nacional no es posible de llevar a cabo sin antes exponer la verdad de los hechos ocurridos durante la dictadura.

Bajo ese contexto, el presidente de la transición Patricio Aylwin llamó a la creación de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación más conocida como la Comisión Rettig para comenzar el proceso de repactación a las víctimas y familiares afectadas por los crímenes cometidos por el Estado de Chile durante la dictadura militar. Sin embargo, y bajo la necesidad de complementar ese informe y continuar con el proyecto político y social de unión y reconciliación se genera en el año 2004 la Comisión Nacional sobre Prisión, política y Tortura llamada también Comisión Valech. Ambas comisiones fueron un gran avance para lograr la misión propuesta por la democracia en Chile de repactación y reconciliación del país y fueron nombradas documentos de “memoria del mundo” por parte de la UNESCO¹.

A partir de lo aportado por la Comisión Rettig y la Comisión Valech es que las asociaciones de familiares de víctimas del Estado acompañadas de organismos nacionales e internacionales de defensa a los Derechos Humanos demandaron un espacio de memoria y repactación. Esas peticiones fueron respondidas el 21 de Mayo del 2007 cuando la presidenta Michelle Bachelet anuncia de manera oficial la creación de este espacio como parte del proyecto Bicentenario 2010 bajo el alero de la ley 20.205 que establece la constitución del Instituto de

¹ Existen actualmente en el mundo 198 Comisiones Nacionales para la UNESCO. Estas son creadas por los gobiernos de cada nación con la finalidad de “asociar a sus organizaciones gubernamentales y no gubernamentales que intervienen en las esferas de la educación, la ciencia, la cultura y la comunicación a la labor de la Organización” con el objeto de posicionarse como “órganos de consulta, enlace e información y promueven y coordinan la colaboración con la sociedad civil” bajo el programa Memoria del mundo de 1992 que plantea el objetivo de “facilitar la preservación del patrimonio documental mundial (...) facilitar el acceso universal al patrimonio documental” además de “crear una mayor conciencia en todo el mundo de la existencia y la importancia del patrimonio documental”. Ver: UNESCO 2002.

Derechos Humanos o Comisión Asesora Presidencial en Políticas de DDHH, desde donde nace la iniciativa de creación de un museo nacional de la memoria (Mallea, 2010).

Este espacio en la actualidad es el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile, lugar donde se centra el foco de análisis de este artículo.

El museo fue instalado con la finalidad de propiciar una reconciliación pública entre el Estado de Chile y los afectados por los crímenes de lesa humanidad además de generar una ineludible reflexión y debate político sobre la necesidad de educar a la ciudadanía acerca de los Derechos Humanos como una fuente universal de valores en la sociedad moderna y como pilar esencial en la construcción de futuro plateada para el país.

Finalmente, el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos se inauguró el 11 de Enero del año 2010 con la finalidad de educar “*en la conciencia de todos el compromiso con la libertad y la democracia, el compromiso con el “nunca más”*” (Bachelet, 2010).

Este artículo tiene como objetivo el análisis de los diferentes espacios que constituyen y complementan el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago bajo tres diferentes lógicas que organizan y orienta a estos espacios en cuanto a las distintas formas de establecer relación con los objetos que conforman el museo. Estas lógicas se plantean desde la ciencia, la moral y el arte.

Esta investigación plantea la existencia de dos espacios claramente delimitados en la composición del museo que consiste en un espacio de “adentro” y un espacio de “afuera” en donde se enmarcan estas lógicas de organización.

Se tiene en el espacio de “adentro” la existencia de una lógica basada en la ciencia en cuanto a la construcción de una cadena referencial para la obtención de la objetividad en términos de verdad de los objetos de la muestra permanente y, una lógica de moral que permite la construcción de objetividad fundada en los juicios de valor basados en la universalidad de los Derechos Humanos como ideal de organización social. Por otra parte, el espacio de “afuera” presenta la lógica del arte desde el análisis de su campo y desde como éste interpela de forma afectiva al visitante del museo.

La metodología utilizada para la realización de esta investigación se basa, principalmente, en dos técnicas de recolección de información. La primera de ellas es una revisión bibliográfica que permitió la comprensión de las diferentes lógicas que operan en ambos espacios analizados del museo. La segunda de estas técnicas es la realización de seis entrevistas semi-estructuradas a personas que fueron parte del proceso de construcción del proyecto del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos y a personas que trabajan

actualmente en él dentro de las áreas de colección e investigación, museografía y colecciones y guías del recorrido.

El espacio de “adentro” del Museo de la Memoria

El análisis de esta investigación se centra en la distribución de los espacios que conforman y complementan el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDDHH)² mediante el significado y sentido que los actores del museo le otorgan.

Desde la información brindada por los actores entrevistados, el MMDDHH se conforma por dos espacios muy notoriamente delimitados. Esto son: el espacio que se ubica “adentro” del museo donde se encuentra la colección permanente de este formada por objetos obtenidos mediante *“donaciones de organismos de DDHH, de instituciones de Estado, privadas, nacionales o extranjeras pero fundamentalmente de personas y de familias”* (E. 1). Aquí se encuentran objetos de tipo incuestionable en su condición histórica, objetiva. Son objetos de canon auténtico³, concepto que se plantea dentro de esta investigación como un área de conflicto en donde el pasado y el presente se entrelazan (Leonard, 2011) con la finalidad de lograr una explicación de la realidad que conocemos mediante las representaciones de la cultura o la tradición (Hirose, Kei-Ho Pih, 2011). En este caso particular, la condición auténtica de los objetos de la muestra permanente se formula bajo la representación que ellos contienen acerca de lo ocurrido en Chile desde el 11 de Septiembre de 1973 hasta el 11 de Marzo de 1990, época en la cual se centra el relato historiográfico del museo.

Se desprende que la autenticidad es algo que se crea y reconfigura mediante los artefactos (Leonard, 2011) y por esta razón existen varias versiones sobre lo que es la autenticidad debido a su condición de parcialidad, es decir, son los sujetos quienes seleccionan lo que se va a transmitir o no en las representaciones de la cultura o tradiciones.

Por lo tanto, existen dos dimensiones que explican la autenticidad, estas son: la indexicalidad, es decir, la referencia que depende del contexto de utilización del objeto, su declaración de significado y, por otra parte, la dimensión de iconicidad entendida como la semejanza y relación entre la propia imagen y el objeto, es decir, la relación entre el objeto y el sentido que se le quiere dar (Hede, Thyne, 2010). Tenemos entonces un concepto de

² Desde ahora en adelante MMDDHH.

³ Existe sólo una excepción acerca de la autenticidad de los objetos de la muestra permanente del museo y esta se encuentra en la parte que expone las temáticas de tortura y represión. La “parrilla” o cama de metal que reproduce una forma de tortura mediante la aplicación de corriente a las víctimas. No es un objeto original pero se expone en el museo debido a que expresa concretamente una de las formas de acción, expresadas por parte de las víctimas, dentro de los centros de tortura.

autenticidad que se plantea como negociable y construible según las diferentes regulaciones del Estado y de los actores sociales involucrados en este proceso (Feifan Xie, Wu, Hsieh, 2012).

El relato que realiza el MMDDHH se basa en un guión historiográfico específico que tiene como finalidad educar al público que visita el museo sobre los hechos ocurridos en la época que este comprende bajo una narración neutra, es decir, un discurso que no emita juicios de valor sino que exponga una perspectiva de análisis y reflexión de la temática *“como una cuestión de visión de Derechos Humanos a nivel global”* (E.2) formando en el público una conciencia sobre la política del “nunca más” y planteándose como *“un espacio “definitivo” y emblemático para recordar el pasado y establecer, de una vez por todas, el compromiso del Estado chileno con los derechos humanos de sus ciudadanos”* (Lazzara, 2011:61).

Para lograr esta finalidad, el museo debe contar cada una de las historias que estos objetos de valor autentico representan de forma individual a modo de un relato universal bajo la temática de los Derechos Humanos, o, como lo plantea una funcionaria del museo:

“la idea es que lo que se mostrara fueran fuentes originales que, a través del relato y del acercamiento a esas fuentes a esas imágenes o esos documentos, cada persona finalmente hiciera su propio resumen, conclusión o percepción respecto a lo ocurrido. Eh, que por lo tanto, fuera un guión que no entregara verdades, eh digamos elaboradas o interpretaciones sino que mostrara simplemente” (E.1).

Ahora bien, ¿cómo es que se logra la mantención de la verdad y del valor auténtico de aquellos objetos de la muestra permanente en el museo? ¿cómo es que no se pierde ese valor verídico del objeto aún cuando su historia se universaliza en pos de un discurso global sobre los Derechos Humanos?

Para responder a estas interrogantes debemos definir, en un primer lugar, que en este espacio del “adentro” del museo existen dos lógicas que conviven y enmarcan formas de relaciones con los objetos de la muestra permanente. La primera de ellas es la lógica de la ciencia que opera bajo la forma de construcción de objetividad en términos de verdad de los objetos de la muestra desde la creación de una cadena referencial. La segunda, es la lógica de la moral que opera desde la construcción de objetividad desde los juicios de valor basándose en la universalidad de los Derechos Humanos.

Objetividad en términos de verdad: La construcción de una cadena referencial

Para analizar la primera forma de construcción de objetividad dentro del espacio de “adentro” del MMDDHH, es decir, la objetividad en términos de verdad, nos detendremos en analizar de manera exploratoria el proceso minucioso de la mantención de la referencia que se

hace por parte del museo y sus especialistas a los objetos que son parte de la muestra permanente para que estos no pierdan su condición de objeto verídico y su narración individual.



Fotografía 1: Muestra permanente del MMDDHH

Para la realización del mencionado análisis se ha utilizado lo planteado por Bruno Latour bajo el concepto de *Referencia circulante* desde la narración que el autor expone de un trabajo de seguimiento etnográfico a un grupo de científicos que estudian los componentes y el estado de la tierra y vegetación de la selva del Amazonas para analizar el proceso de la mantención de la referencia del objeto, de su objetividad verídica paso a paso, en cada transformación o traslación del objeto desde su lugar de origen hasta el laboratorio de los científicos sin que en este proceso rompa la cadena entre los objetos y sus significados, es decir, lo que representan objetiva y verídicamente.

Se tiene entonces, que la referencia u objetividad referencial es entendida como acciones que “*no descansan tanto en la semejanza como en una regulada serie de transformaciones, transmutaciones y traducciones (...)* Es más bien nuestra forma de conservar algo constante a lo largo de una serie de transformaciones” (Latour, 2001: 74) mediante un movimiento de los objetos realizado de tal forma que estos no pierden su significado en los pasos de cada traslación o transformaciones de este.

Esta referencia hacia la verdad de los objetos expuestos en la muestra permanente del MMDDHH se ve apoyada bajo los procesos de documentación y archivo que el museo realiza de los objetos que han sido donados para la muestra. Estos procesos se basan en seguimientos a las historias mediante la confirmación de la pertenencia de estos objetos a individuos que vivieron violaciones a los Derechos Humanos en la época de la dictadura en Chile. Para lograr esta referencia la documentación se basa en las historias narradas en la Comisión Rettig y en la Comisión Valech.



Fotografía 2: Objetos de la muestra permanente.

La adquisición de estos objetos por parte del museo se realiza mediante la donación de organismos de Derechos Humanos, de instituciones de Estado, instituciones privadas nacionales o extranjeras pero fundamentalmente de personas y de familias llamadas “fondos”, las cuales constituyen el mayor porcentaje de los objetos de la muestra.

Para el desarrollo de esta cadena de referencia, en el caso de los objetos donados por “fondos”, es decir, por personas privadas que donan estos objetos, documentos, fotografías, material audiovisual y archivos y, para desarrollar la cadena referencial de estos, se realiza una entrevista a los sujetos que donan el objeto en la cual se registra la historia personal de estos. Luego, se genera una ficha del objeto explicando su categoría, historia, donante de esta, condiciones en que se expondrá en el museo, si es una donación permanente o un préstamo, etc. También, en la mayoría de los casos, se genera un material audiovisual, videos de la entrevista al donante del objeto, en el cual este narre la historia que representa el mismo. Luego, este proceso se transforma en un acta, que corresponde al inventario de la muestra museográfica del interior del museo que posteriormente se acumula en la base de datos de este, la cual se encuentra en el centro de documentación del museo abierta al público.



Fotografía 3: Centro de documentación y archivos.

Esto implica que el público tiene libre acceso a ver esta documentación, este proceso de la cadena referencial que, al mismo tiempo, tiene una función importante: la de generar la ilusión de transparencia del objeto que se está presentando en el museo y su veracidad, es decir, se puede comprobar, por parte de los visitantes al museo, a estos objetos como auténticos. Una de las entrevistadas refleja la importancia de mantención de este proceso como tarea constante del museo: *“estamos permanentemente preocupados de poder mejorar todos nuestros sistemas de acceso a la información, de crear plataformas que permitan acceder a los documentos, los archivos”* (E.1)



Fotografía 4: Centro de documentación y archivo.

Parte muy importante de este proceso de mantención de la objetividad referencial de los objetos se basa, en que esta debe presentarse como un proceso de forma reversible, ya que *“la sucesión de etapas debe poderse recorrer en sentido inverso, permitiendo el tránsito en ambas direcciones. Si la cadena se interrumpe en un punto cualquiera, deja de ser transportadora de verdad, es decir, deja de producirla, construirla, dibujarla y conducirla”* (Latour, 2001: 87).

La idea de esta cadena de referencia que permite “rastrear” a los objetos de la muestra siguiendo cada paso de estos y pudiendo mantener su estado “reversible” e “ininterrumpido” se presenta como la necesidad de mostrar estas historias individuales, el contar la vida del sujeto con ese material, como una construcción colectiva dentro del guión museográfico universal que se pretende exponer, ya que para la gente del museo *“el museo no podría existir sin esas donaciones, sin esas historias”*(E.1), las cuales se dan de forma permanente. Se plantea además, como una finalidad educativa debido a que se puede archivar y generar información sobre la construcción de las historias de vida de los individuos y, así mismo, de la época en cuestión.

Ahora bien, ¿cómo se logra esa transformación de los objetos siguiendo lo que se plantea como una cadena referencial, en cuanto a la transformación de estas historias individuales plasmadas en los objetos dentro del relato universal que el museo pretende exponer como finalidad?

En el caso del espacio de “adentro” del museo de la memoria esto se logra mediante el anteriormente mencionado gui3n historiogr3fico generado por el departamento de museograf3a y colecci3n del museo qui3n fue el encargado de crear este gui3n como recorrido hist3rico de los hechos ocurridos entre el 11 de Septiembre de 1973 hasta el 11 de Marzo de 1990. La principal responsable de la creaci3n del gui3n del museo, Mireya D3vila, plantea que toda la narraci3n de 3ste se bas3 en lo expuesto por los archivos de la Comisi3n Nacional de Verdad y Reconciliaci3n y la documentaci3n de la Comisi3n Nacional sobre Prisi3n, Pol3tica y Tortura, los cuales exponen de forma “objetiva” lo ocurrido a las victimas de violaciones a los Derechos Humanos en la 3poca.

Por otra parte, tambi3n dentro de la creaci3n del gui3n del museo se pretende, adem3s de dar a conocer los hechos ocurridos mediante las historias individuales de los sujetos, dar cuenta de los hechos positivos de la 3poca y lo que en ese momento hist3rico de nuestro pa3s ocurr3a en cuanto a los movimientos de denuncia de tales hechos por parte de la sociedad y las organizaciones nacionales e internacionales de Derechos Humanos. Es por ello que se pretende como finalidad generar un gui3n que conduzca al visitante del museo hacia un recorrido de narraci3n que expone la tem3tica de los Derechos Humanos de manera globalizada, *“cada historia que, como una parte de un todo, nos pertenece a todos”* (E.6).

De esta forma, la manipulaci3n, transformaci3n y traducci3n de los objetos de la muestra permanente del museo desde una historia individual a un relato universal se realiza por parte de los profesionales encargados del mismo en el 3rea de museograf3a y colecci3n para la mantenci3n de la cadena referencia de los objetos en cuanto a su veracidad y autenticidad.

Es por lo anterior que cada objeto de la muestra permanente de la exposici3n del espacio de “adentro” del museo mantiene esa referencia objetiva, ese traspaso de la verdad que en cada paso del objeto, mediante los mecanismos de la cadena referencial, se hace parte del gui3n historiogr3fico que permite al visitante del museo comprender lo ocurrido en la dictadura bas3ndose en la objetividad de que *“todo el relato siempre se sustentara en los documentos, o sea que no hubiera nada, ning3n como juicio, ning3n como juicio de valor en ninguna parte, sino que fuera solo relato de hechos”*(E.2).

De esta forma es que el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos desarrolla una t3cnica de montaje de su exposici3n permanente de “adentro” desde la objetividad en t3rminos de verdad llevada a cabo por los especialistas profesionales del museo quienes son los encargados, bajo la creaci3n del gui3n museogr3fico de narraci3n y conformaci3n del museo y su muestra, de generar mundos de significados, la creaci3n de un mundo bajo la mirada de la objetividad y universalidad de los hechos ocurridos en el per3odo hist3rico e Chile entre 1973 y 1990.

Para lo anterior es de gran importancia y de mucho interés el poder desarrollar un análisis sobre la técnica y manejo del carácter estético del montaje de la muestra permanente en el espacio de “adentro” del museo. Sin embargo, este es un trabajo que se tratará de desarrollar en una próxima investigación sobre esta temática en el museo, ya que no cabe, por motivos de la finalidad de este artículo profundizar en ello en este momento.

Objetividad en términos de juicio de valor: Apelación a los valores universales

Por otra parte, tenemos la segunda forma de construcción de objetividad dentro del espacio de “adentro”, esta es la objetividad en términos de juicio de valor, es decir, mediante la validez científica de los objetos de la muestra, otorgados mediante la metodología de objetividad referencial mencionada en el anterior apartado, es que se pueden gatillar juicios de valor, por parte del espectador, hacia lo narrado de forma objetiva en el guión museográfico del museo, mediante referentes universales, es decir, por parte de la memoria colectiva que el museo pretende, como misión, incorporar en la educación cívica de los ciudadanos y abordando la temática de Derechos Humanos de forma universal en los visitantes del museo.



Fotografía 5: “Declaración Universal de los Derechos Humanos”

Se entiende bajo este contexto a la memoria colectiva como el proceso que hoy en día juegan las sociedades actuales de conjugar el pasado, presente y futuro para generar las construcciones sociales de los sujetos y de la sociedad como conjunto. Es por lo anterior que este entrelazamiento temporal se encuentra constantemente en reformulación y construcción por parte de los individuos desde la producción social del tiempo (Lechner, 2002).

En el caso del análisis realizado para este artículo, el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos lo que plantea es el generar una vinculación con el pasado histórico de Chile, el presente y sobretodo con el futuro de nuestra sociedad, ya que *“situando el presente en la tensión de pasado y futuro, la sociedad moderna puede tomar distancia de la contingencia de lo inmediato y enfrentar a la realidad como un orden moldeable”* (Lechner, 2002: 61).

Este proceso es posible desde la perspectiva de la memoria, es decir, un relato de significaciones e interpretaciones que podemos encontrar en el guión museográfico sobre las violaciones a los Derechos Humanos. De esta forma, el mensaje de “nunca más” que plantea el museo cobra sentido en cuanto a la misión que este se propone en compromiso con el general de la sociedad chilena en cuanto al querer transmitir sentido y significaciones al conjunto de la sociedad para establecer un ideal universal de cómo enfrentar presente y, por sobre todo, el futuro. Una de las entrevistadas expone esta misión del museo planteando que *“el desafío siempre es, eh, vincular el museo, el puente que decimos nosotros, entre este pasado y lo que hoy somos, eh, y ahí es donde estamos digamos, el esfuerzo más importante de todo lo que es la actividad educativa del museo”* (E.1).

Se tiene para este caso que “la construcción social de la memoria se inserta en un proceso más general: la construcción del tiempo social, hay que *“historizar la memoria”* y *situarla en determinada concepción social del tiempo”* (Lechner, 2002: 62). En este sentido, el recordar el pasado, función que realiza el MMDDHH, se plantea como una función de reconocimiento de lo que se ha perdido, en este caso, además de los sujetos que perdieron sus vidas, es la violación a los Derechos Humanos, a la dignidad de las personas, a la libertad del país como eje central de la concepción universalista que el museo pretende exponer.

Sin embargo, estos proceso siempre se desarrollan dependiendo del contexto sociopolítico que los rodea y determina, ya que es primordial en este proceso el que nos encontremos en un contexto democrático que permite una reflexión sobre los hechos ocurridos desde una perspectiva que hace parte de la memoria de la sociedad estos hechos históricos y las consecuencias de ellos en nuestro presente con la intención de comprenderlos y de poder generar una modificación de lo que se quiere acordar para las relaciones de la sociedad futura. Una de las entrevistadas expone lo anteriormente planteado en la siguiente cita:

“yo creo que es una gran cosa que el museo exista, (...) creo que se hizo en el momento en el que había que hacerlo, que muchas decisiones que se tomaron, como se abordaron los procesos puede ser discutido, puede estarse o no de acuerdo, eh, pero yo estoy convencida de ...que no nos equivocamos en la decisión de hacerlo en ese momento y, que ya existiendo el museo podemos tener todos los debates, las conversaciones, las miradas, agarrar miradas, pero ya existe, es un hecho, es un espacio que cada día más es apropiado por diferentes personas” (E.1)

Según lo anterior, es de vital importancia que se identifique a estos hechos, ya que se plantean como un punto de referencia primordial para la comprensión del pasado y del presente de las sociedades que posteriormente postularán los cimientos de construcción de futuro no vistos como una construcción de memoria histórica entendida como una alusión a fechas, datos o acontecimientos de manera independiente a como es vivenciado por parte de los individuos, sino que como una memoria colectiva que produce una permanencia en el tiempo de las experiencias que estas vivencias engendran en los sujetos. Por lo mismo se plantea como una memoria comunicativa (Halbwachs, 2004) de los recuerdos que realizan un análisis de reflexión y comprensión de la concepción social del tiempo (Lechner, 2002).

La memoria colectiva, vista desde esta perspectiva, “*construyen un orden y también son ordenadas*” (Lechner, 2002: 82), ya que estas además de generar una hilación entre la concepción social del tiempo, incorpora a la memoria la historia como cuerpo de enmarcación de acontecimientos, junto con la actividad cotidiana que a los sujetos les brinda la experiencia personal. Esta conducción de los diferentes elementos que constituyen a la memoria colectiva es lo que otorga la capacidad de esta para desarrollar una visión unificada o, en este caso, universal del futuro esperado por el grupo social.

Esta hilación de los componentes que construye a la memoria colectiva solamente puede desarrollarse por parte de los grupos sociales cuando estos están situados en el tiempo presente, ya que es ese momento el que permite la distancia ante los hechos del pasado desde su interpretación para poder reflexionar sobre ellos en la construcción de un futuro.

En este sentido, se puede entender que el rol que cumplen el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos se configura dentro del objetivo de utilizar a la historia como un instrumento que permita desarrollar las metas y objetivos que el presente sociopolítico se plantea resolver, en este caso, con la misión entregada al museo de reconciliación nacional bajo la mirada global y unificadora de la declaración de Derechos Humanos es que se puede “*vincular la identidad nacional a un pasado común y derivar de esa memoria común la responsabilidad para el futuro del país*” (Lechner, 2002:88) ensamblado nuevos horizontes de sentido que operen como orientación de futuro.



Fotografía 6: “Declaración Universal de los Derechos Humanos”.

Se tiene en este caso específico analizado que el tipo de racionalidad que opera en el museo se encuentra bajo *“el imperativo de justificación de los DDHH, en esta idea de bien común”* (Mallea, 2010: 30) que unifica y confecciona la memoria colectiva que se pretende instaurar desde la noción de universalidad de los Derechos Humanos.

Para esta construcción de sentido de horizontes futuros en la sociedad el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos se perfila como un escenario de aprendizaje colectivo aportando en este proceso civilizatorio (Pelfini, 2007) de futuro en la sociedad, ya que *“la tarea de los procesos de aprendizaje colectivo consiste en desarrollar en individuos, organizaciones y sociedades completas la capacidad para hallar soluciones a problemas de organización de la vida en común y, más precisamente, reconocer el valor de determinados bienes públicos, preservarlos y ocuparse de su sustentabilidad”* (Pelfini, 2007: 77) entendiendo estos bienes públicos como los acuerdos globales y universalizados que existen sobre el respeto al ser humano plasmado en la declaración universal de los Derechos Humanos que el museo pretende iluminar.

Esta segunda forma de construcción de objetividad compuesta por la objetividad del juicio de valor basado en una declaración universal de compromiso hacia un futuro de respeto al ser humano se complementa con la objetividad plasmada en el museo mediante la conformación de una cadena de referencia que vuelve verídica la muestra dentro del museo.

Esta complementación de la construcción de objetividad en ambos sentidos es lo que finalmente genera en el espacio de “adentro” que la misión del museo se ve cristalizada en la conformación del guión museográfico y el discurso que este quiere entregar a sus visitantes.

El espacio de “afuera” del Museo de la Memoria

Hasta este momento del artículo se ha analizado el espacio de “adentro” del MMDDHH y de cómo se constituyen y entrelazan sus diferentes lógicas. Ahora, se comenzará a desarrollar el espacio de “afuera” del museo desde el análisis de la lógica del arte.



Fotografía 7: “Plaza de la memoria”.

Es en este espacio al aire libre y de acceso y uso público llamado “plaza de la memoria” donde se encuentran las obras de arte, en específico la obra de Jorge Tacla, un mural con parte de versos de canciones del artista nacional Víctor Jara y, por otra parte, la obra de Alfredo Jaar, *geometría de la conciencia*. Es en esta última que me he centrado para realizar en análisis del espacio del “afuera” del museo, ya que, se plantea como parte esencial de la constitución del proyecto del MMDDHH debido a que esta forma parte del edificio desde su diseño estructural inicial. Por lo anterior, se vuelve fundamental dar a conocer la importancia de esta obra en cuanto a como esta opera dentro del museo.

Es la Comisión Nemesio Antúnez quien plantea como propuesta la invitación al artista Alfredo Jaar para ser parte del proyecto del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Esta comisión es la encargada de difundir el arte en los espacios público desde el año 1969 cuando se aprueba la ley que permite que el Estado se haga cargo de la protección del arte y los artistas nacionales. Así, los espacios públicos son decorados con obras de artistas nacionales tanto en su interior como en su exterior además de permitir que se estimen parte de las obras de infraestructura destinadas a obras de arte.

La invitación que extendió la Comisión Nemesio Antúnez hacia Alfredo Jaar no siguió el conducto regular de concurso para participar en la creación de una obra para el espacio exterior del MMDDHH. Esto se debe a que la trayectoria de este artista se expone para la gente de la comisión y el proyecto del museo como una experiencia “vinculada al tema de los

derechos humanos (...) la obra de Jaar tiene una particularidad a ese respecto, él se ha preocupado de este tema como inquietud, como creación artística, como tema de su trabajo” (E.3). Es por lo anterior que es fundamental dar cuenta de que *Geometría de la conciencia* es una obra de arte que forma parte del edificio del MMDDHH, ya que se sitúa en el inicio del diseño del proyecto de la construcción de la infraestructura del museo.



Fotografía 8: Entrada a la obra de Alfredo Jaar.

Ahora bien, la obra de arte que se encuentra en el espacio de “afuera”, al contrario de los objetos que se encuentran en el espacio de “adentro”, al carecer de ese canon de autenticidad del objeto, de esa objetividad histórica y verídica de pertenencia a la época entre 1973 y 1990, se plantea como un espacio en donde se interpela al individuo que visita el museo en forma afectiva, en forma de las emociones subjetivas que a cada persona pueda provocar la obra de arte *Geometría de la conciencia*.

Teniendo en cuenta lo dicho anteriormente es que podemos exponer de que en el espacio del “afuera” del MMDDHH, al igual que en el espacio de “adentro”, se trabaja con una cadena, o más bien, con una red de referencia de sus objetos, es decir, las obras de arte.

Este mecanismo de red referencial que, a diferencia de la cadena referencial que se encuentra atada al dato, al objeto mismo, esta red referencial sitúa a la obra en un espacio de referencia en cuanto se encuentra sujeta al campo del arte, es decir, desde la lógica de la trayectoria del artista, de la importancia de su obra en cuanto al resto de sus creaciones, en cuanto a la opinión sobre ella que se tiene desde el campo de los estudiosos de la materia del arte tales como críticos de arte, historiadores de arte y otros artistas, además de ubicar a esta obra dentro de la historia del mismo campo artístico. Estos son los factores que finalmente otorgan el valor a la obra y completan su red referencial dentro del campo artístico (Bourdieu, 1995).

Se tiene que los productos de este campo artístico denominado como autónomo se presentan en esta red de referencia bajo la forma de la acumulatividad (Bourdieu, 1995), acumulatividad que se vincula directamente con la historia específica del campo artístico que sitúa a las obras y los artistas en un espacio de referencia que les otorga su valor. Se tiene entonces que *“la percepción que requiere la obra producida en la lógica del campo es una percepción diferencial, distintiva, que introduce en la percepción de cada obra singular el espacio de las obras componibles, por lo tanto atenta y sensible a los desfases respecto a otras obras, contemporáneas y también pretéritas”* (Bourdieu, 1995: 369).

En este caso, se tiene un mundo del arte (Danto, 1964) que incluye al sujeto espectador de la obra planteando a este con la capacidad de dar cuenta de la red de referencias o teorías que posiciona a la obra de arte como un objeto de arte situándolo y haciéndolo posible en el mundo en que la obra habita desde el saber aplicado de la referencia y, desde esta perspectiva, transformando a esta referencia en una institución social.

Estas condiciones que otorgan el valor de las obras es donde situamos el caso de *Geometría de la conciencia* de Alfredo Jaar, ya que bajo estas trayectorias de operación este artista y su obra cobran reconocimiento dentro mundo y el campo del arte y sus referencias, es decir, un universo social situado, mediante los agentes que producen y los que reciben las obras. Se tiene en el caso analizado que la trayectoria del artista y sus obras es de gran valor en la red de referencias estudiadas, ya que se entiende a este como *“un arquitecto y un artista de mucha trayectoria internacional donde ha sido premiado afuera, exponiendo en lugares súper importantes pero, al mismo tiempo, un artista que tiene mucha trayectoria en este tema de los Derechos Humanos”* (E.3).

Tenemos entonces, este espacio que, en contraposición al espacio del “adentro” (recordemos este espacio como objetivo) el espacio del “afuera” del museo plantea una técnica de montaje afectiva, emocional, abierta a la discusión y subjetiva en cuanto a la experiencia que cada individuo vivencia con la obra.

Esta distinción de “adentro” y “afuera” se presenta muy claramente en esta investigación, ya que para la gente que trabaja en el museo el espacio del “afuera”, no corresponder al montaje museográfico y no conformar un relato de verdad y objetividad, se manifiesta como invisible. Como lo plantea una entrevistada:

“Claro, no yo creo que está diferenciado, porque en el fondo está que dentro y, desde el primer nivel está comenzado del relato de marco teórico de la temática del museo y, lo que está afuera es libre interpretación en el fondo, está fuera del relato, está fuera del guión, obviamente dentro de la misma temática general

porque está dentro del museo, pero se desenmarca del relato lineal o temático que puede tener el guión del museo, yo creo que eso es como la mayor justificación”(E.2).

Desde esta perspectiva entonces se tiene que la gente del museo analiza a este mismo desde el lado interno de una distinción, es decir, desde la distinción del “adentro”, sólo se indica, en este sentido, el espacio de “adentro” del MMDDHH. Esto provoca que se deje de lado la importancia de complemento que el sector del “afuera” le brinda a la narración del “adentro” en cuanto que complementa el discurso global y universal que pretende exponer el museo a sus visitantes generando una experiencia que complemente la “objetividad” planteada en el espacio interior con una experiencia de tipo emocional y afectiva que proporciona la obra de Jaar, ya que según una de las entrevistadas:

“el trabajo que hace Alfredo es de una experiencia tan dolorosa porque toma el tema del detenido desaparecido, pero lo universaliza, lo proyecta, lo amplía y lo hace tener un sentido de un problema de Derechos Humanos universalmente tratado y, por otro lado, con una simplicidad de material, con una, eh, la reflexión teórica que él hace del problema y la reinterpretación de eso es tan mínimamente resuelta y tan universalmente contestataria que a mí me parece que es una obra sublime, o sea, yo creo que es una de las cosas que te paras los pelos, te emociona, te logra transportar y eso te ocurre si tú lo haces entrando antes de la muestra permanente o después”(E.4).



Fotografía 9: Obra de Alfredo Jaar *Geometría de la conciencia*.

Esta experiencia afectiva y emocional que entrega la obra *Geometría de la conciencia* de Alfredo Jaar es lo que finalmente complementa la narración del guión museográfico debido a que genera en el espectador de la obra una vivencia subjetiva en cuanto a lo expuesto por la

muestra permanente en la parte de “adentro” del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

Conclusiones y futuras discusiones

El análisis desarrollado en esta investigación sobre la distribución de los espacios y las lógicas que operan en ellos para conformar el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago presenta varios resultados.

El primero de ellos se encuentra en el espacio de “adentro” del museo en donde se descubre que las dos lógicas operantes, es decir, ciencia y moral planteadas desde las formas de objetividad existentes en este espacio en cuanto a la objetividad en términos de verdad como construcción de una cadena de referencia y la objetividad en términos de juicio de valor como una apelación a los valores universales, permiten que la muestra permanente en el museo se exponga o manifieste como verídica. Esto sólo puede ocurrir debido a la complementariedad de ambas formas de objetividad que tienen como finalidad dar sentido a lo expuesto en la muestra permanente del museo desde la relación de los objetos de la muestra con la narración de un discurso universal basado en los Derechos Humanos constituido en el guión museográfico del museo.

Por lo tanto, se tiene que ambas lógicas operantes, basadas en formas de construcción de objetividad, se necesitan mutuamente para poder lograr la finalidad y objetivo planteado como misión del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

Se tiene como segundo resultado del análisis realizado en esta investigación el hecho de que para la gente del museo, comprendido como los sujetos entrevistados en esta muestra, el análisis y concepción de este sólo se desarrolla desde el lado interno de una distinción, teniendo en este caso la distinción “adentro”/“afuera”, desde el espacio de “adentro”. Lo anterior genera que el espacio de “afuera” del MMDDHH se torne invisible y no logre totalmente su función inicial planteada como complementación a la narración del discurso global y universal que plantea el museo desde su aporte subjetivo.

Por otra parte, el análisis realizado en esta investigación demuestra que el espacio de “afuera” del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos trabaja bajo una red de referencias, es decir, un mundo y un campo del arte donde se sitúa a *Geometría de la conciencia* y al artista Alfredo Jaar bajo un imaginario de significados que se le otorga a la trayectoria de este artista y de sus obras en cuanto a su trabajo sobre la temática de los Derechos Humanos y de la forma en que él ha problematizado esta experiencia dentro de su trayectoria.

En este caso particular, es de vital importancia la experiencia emocional y afectiva que este artista desarrolla en *geometría de la conciencia*, ya que explica su conocimiento y trayectoria de trabajo en la temática de Derechos Humanos al mismo tiempo que proporciona el poder interpelar al sujeto desde un sentido subjetivo que se complementa con la “objetividad” de la narración de guión museográfico de la muestra permanente debido a que genera una experiencia comunicadora de sentido a la memoria colectiva planteada por el museo.

Es por anterior que podemos exponer como principal conclusión en este trabajo que los espacios de “adentro” y “afuera” del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, dentro de sus diferentes lógicas de organización desde las dinámicas de cadena y red de referencia, necesariamente deben complementarse en el recorrido del museo para dar vida y sentido al objetivo que este se plantea como misión, ya que sin este complemento de ambos espacios el visitante del museo no vivencia una experiencia de reflexión y de creación de un punto de vista o sentido sobre lo ocurrido entre 1973 y 1990 en nuestro país en cuanto a la temática de los Derechos Humanos.

Queda finalmente pendiente como una futura investigación el análisis sobre las técnicas de montaje que se utilizan para la exposición de la muestra permanente, en cuanto a las características estéticas que estas técnicas manejan para el desarrollo de la narración del guión museográfico desde la exposición en el espacio de “adentro” del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago de Chile.

Referencias bibliográficas

Bachelet, Michelle (11 de Enero de 2010). *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*. Recuperado el 13 de Noviembre de 2012, de Museo de la Memoria y los Derechos Humanos: <http://www.museodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2011/11/discurso-presidenta.pdf>

Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Candau, Joel (2001). *Memoria e identidad*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Danto, Arthur (1964). The Artworld. *The journal of Philosophy*.

Feifan Xie, Philip; Wu, Emily; Hsieh, Hui-Wen (2012). Tourists' perception of authenticity in indigenous souvenirs in Taiwan. *Journal of Travel & Tourism Marketing*.

Halbwachs, Maurice (2004). *La Memoria Colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Hirose, Akihiko; Kei-Ho Pih, Kay (2011). 'No Asians working here': racialized otherness and authenticity in gastronomic Orientalism. *Ethnic and Racial Studies*.

Hede, Anne-Marie; Thyne, Maree (2010). A journey to the authentic: Museum visitors and their negotiation of the inauthentic. *Journal of Marketing Management*.

Latour, B. (2001). *La esperanza de Pandora . Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. . Barcelona: Gedisa.

Lazzara, M. J. (2011). Dos propuestas de conmemoración pública: Londres 38 y el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Santiago de Chile). *A Contracorriente* .

Lechner, Norbert (2002). *Las sombras del mañana. La dimensión subjetiva de la política*. Santiago: LOM Ediciones.

Leonard, Madeleine (2011). A tale of two cities: 'authentic' tourism in Belfast. *Irish Journal of Sociology*.

Mallea, Felipe (2010). Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago. El proceso de memorialización de la exhibición permanente bajo el enfoque de las "controversias sociales". *Revista de Pensamiento e Investigación social- Athenea Digital*.

Nora, Pierre (2009). *Les Lieux de mémoire*. Santiago: LOM Ediciones.

Pelfini, Alejandro (2007). Las tres dimensiones del aprendizaje colectivo. *Persona y Sociedad* .

Schindel, Estela (2009). Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano. *Política y Cultura*.

Taylor, C. (2006). *Imaginario Sociales Modernos*. Barcelona: Paidós.

Valdés, Adriana (2006). Alfredo Jaar. Santiago de Chile 2006. Barcelona: ACTAR.

