



Museos, presencias y pañuelos: de la memoria oficial a la memoria vital en dos experiencias

Museums, presences and handkerchiefs. From official memory to vital memory in two experiences

Alejandro Vázquez Estrada¹ y Eva Natalia Fernández²

¹Doctor en Desigualdades e Intervención Social. Interculturalidad y Diversidad por la Universidad Pablo de Olavide. Jefe de Investigación y Posgrado de la Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Querétaro, México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología [Conacyt]) nivel 1. ORCID: 0000-0001-6433-4171, E-mail: david.alejandro.vazquez@uaq.mx

²Doctora en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad por la Universidad Autónoma de Querétaro. Coordinadora ejecutiva de la Jefatura de Investigación y Posgrado de la Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Querétaro, México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología [Conacyt]) nivel candidato. ORCID: 0000-0003-4437-8104, E-mail: eva.fernandez@uaq.mx

Resumen

En este trabajo analizamos las derivas que tiene el uso de la memoria en los discursos al interior del museo. En una primera parte, describimos las funciones del museo-hegemónico como el símbolo del Estado-nación y como legitimador legitimador de gobiernos monolíticos y de las dictaduras. En una segunda parte, desarrollamos el giro del museo-subalterno donde la memoria -y en especial la memoria vital articulada con el activismo de las luchas sociales- posibilita un viraje hacia la construcción de nuevas estéticas y modos de hacer relato y museo. Es desde la emancipación de las voces silenciadas -por las muertes y las desapariciones- cuando sus presencias se convierten en raíces, ramas y frutos de una memoria-museo que posibilita la interpelación de las viejas costumbres al construir la historia. Recurrimos a un corpus de elementos empíricos -campos descriptivos- de dos exposiciones que abordan el tema desde la acción simbólica de los objetos y las imágenes frente al dolor y a la memoria. Por un lado el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile en su serie "Presencias" de Graciela Sacco y por otro el Museo de la Memoria en Rosario, Argentina con la muestra "Legados/pañuelos en lucha". En esta articulación se inscribe la relevancia del texto cuando plantea a la memoria vital como un quiebre indispensable para la construcción de nuevas formas de hacer museo apelando a la pluralidad.

Palabras clave: Museo; Memoria; Discurso; Poder; Exposiciones.

Abstract

In this paper we analyze the drifts that the use of the concept of memory has within the discourses inside the museum. In a first part, we describe the functions of the museum as an hegemonic institution, that represents the nation-state and works as a mechanism of legitimization of the absolute power of dictatorships and monolithic governments. In a second part, we develop the transformation of the museum definition as a subaltern institution where memory - and especially vital memory articulated with the activism of social struggles - enables a shift towards the construction of new aesthetics and ways of making a story and a museum. It is from the emancipation of silenced voices -by deaths and disappearances- when their presences become roots, branches and fruits of a museum-memory that enables the questioning of old customs when building history. With a corpus of empirical elements we will introduce descriptive fields of two exhibitions that approach the subject from the symbolic action of objects and images in the face of pain and memory, on the one hand the "Museum of Memory and Human Rights" of Chile in his series "Presencias" of Graciela Sacco and on the other hand the "Museum of Memory" in Rosario, Argentina with the exhibition Legacies/scarves in struggle. That is where the relevance of the text is inscribed when it poses vital memory as an indispensable break for the construction of new ways of making a plural museum.

Keywords: Museum; Memory, Discourse; Power; Exhibitions.

Recibido 22-06-2022. Recibido con correcciones 01-11-2022. Aceptado 10-11-2022

Revista del Museo de Antropología 15 (3): 91-104 /2022 / ISSN 1852-060X (impreso) / ISSN 1852-4826 (electrónico)

<http://revistas.unc.edu.ar/index.php/antropologia/index>

IDACOR-CONICET / Facultad de Filosofía y Humanidades – Universidad Nacional de Córdoba - Argentina

A modo de introducción

La crítica debe pronunciarse sobre las maniobras semiótico-culturales de los discursos de la memoria que ensamblan y desensamblan criterios y juicios para promover la articulación de algún punto de vista sobre las imágenes del pasado.

Nelly Richard, Críticas de la memoria

Las acciones activistas y las acciones artísticas tienen en común el hecho de constituir dos maneras de enfrentar las tensiones de la vida social en los puntos donde su dinámica de transformación se encuentra obturada. Ambas tienen como blanco la liberación del movimiento vital, lo que hace de ellas actividades esenciales para la salud de una sociedad -es decir, la afirmación de su potencial inventivo de cambio cuando éste se hace necesario-.

Suely Rolnic, La memoria del cuerpo contamina el museo

A veces, las luchas por la memoria no son las mismas en un lugar que en otro, ni tienen esa misma potencia vital -como una suerte de retórica consensuada- que esperaríamos sacudiesen o hiciesen estremecer a cualquier persona que conociera los procesos violentos, traumáticos e incómodos que trastocaron la vida de muchos grupos sociales, en América Latina, durante las dictaduras militares y los gobiernos absolutistas. Parece que esas batallas libradas a propósito de la memoria en algunos espacios -sobre todo resaltando el tratamiento de los datos, de los discursos oficiales, extra-oficiales y de su materialidad física y objetual- estuvieran estandarizadas o fueran simplemente protocolares en la funcionalidad políticamente correcta de las instituciones de los nuevos poderes y de los viejos estados-nación. El modo contemporáneo de construir los discursos -desde la solidez histórica del relato y de su re-interpretación- produce quiebres en el sentido suscitando una desintensificación de la lucha por la memoria y debilitando la fragua de las voluntades disidentes y reivindicadoras de los *no olvidos* a través de las resistencias y la alteridad. ¿Y cómo operan las narrativas sobre el uso del pasado en los museos gestionados y emplazados para compaginar los procesos de nueva forja de la memoria? ¿Qué pasa con los discursos oficiales al interior de estos espacios museales que alimentan una narrativa de legitimación de la verdad?, ¿y qué sucede con las exposiciones que parecen abrir otros horizontes de discusión articuladas a la marca simbólica de los objetos que activan la pugna por el derecho a recordar? ¿y pueden convertirse en zonas

de performatividad política a partir de la materialidad que reconstruyen las tramas de la subjetividad colectiva en algunos momentos de la historia? Estas preguntas, en nuestro texto, se convertirán en rutas que guiarán la articulación entre los conceptos hegemónicos, los afectos desbordados y las argumentaciones profundas que buscan sostener las condiciones de posibilidad que tiene entender a las memorias desde otro tipo de vínculos que atañe la reconfiguración de las prácticas museales y el lugar para la disidencia desde la crítica y la reflexión activa al interior de las instituciones.

En un artículo indispensable, Georges Didi-Huberman indaga sobre el papel de las exposiciones y enfatiza: "El museo, la institución encargada de organizar exposiciones, es un aparato de estado que exige centralismo, territorializa, no puede prescindir de ideas como obra maestra, colección. Pero al mismo tiempo una exposición es una máquina de guerra, un dispositivo asociado al nomadismo, a la desterritorialización" (Huberman, 2011, p.24).

Huberman sostiene que las exposiciones en sí mismas son actos políticos, entonces, al interior de un museo que resguarda el patrimonio -a partir de documentos, testimonios, imágenes documentales, etc.- de una memoria histórica y colectiva se exacerba la función activista, reflexiva y representativa de lo que se muestra. Sin embargo, ¿debe ser el sufrimiento, la persecución y la tortura las nuevas municiones de ataque de esa máquina de guerra? O ¿pueden ser posibilidades para dismantelar el dolor y construir nuevas formas de fabricar recuerdos significativos más allá del oficialismo?

En este trabajo reflexionaremos sobre las derivas que tiene el uso de la memoria en los discursos al interior del espacio del museo como sitio legitimado para reconstruir un relato que explique el pasado. Analizaremos esas posibilidades retóricas en función de la historia que se quiere contar articulado a una exposición, rescatando su potencialidad semiótica, anímica y política mediante la materialidad de los relatos convertidos en objetos, símbolos e identidad.

La ruta metodológica se plantea en dos apartados: en el primero se realizará un recorrido por la historia de los museos y su vínculo indisoluble con el poder hegemónico y el espacio; y en el segundo se desarrollará la relación entre la memoria, el dolor y el discurso como vías posibles para la construcción de la memoria subalterna y plural. En este último apartado introduciremos, a manera de ejemplos, elementos descriptivos de dos exposiciones que abordan el tema desde la acción simbólica de los objetos y las imágenes frente al dolor: por un lado el "Museo de la Memoria y los Derechos Humanos" de Chile en su serie Presencias de Graciela Sacco y por otro el "Museo de la Memoria"

en Rosario, Argentina con la muestra Legados/pañuelos en lucha. Del intercalado de teoría con descripciones de caso vamos urdiendo, a modo de conclusiones, distintos apuntes sobre la fuerza que imprimen este tipo de exposiciones en la formalización de emplazamientos museográficos ingeniosos, complejos y funcionales, capaces de generar equilibrios -en la relación museo-poder-hegemonía- hacia horizontes vinculantes con itinerarios de activismo político y social acuciando su potencialidad en la gestación de una memoria-bálsamo para los dolores de la América Latina.

Museo, nación y poder

La amplia y heterogénea gama de experiencias museales que pueblan la escena cultural de América Latina es actualmente un vívido testimonio de que el campo de los museos no ha dejado de ser un espacio en construcción.

Carla Pinochet Cobos, *Derivas críticas del museo en América Latina*

Los museos, desde sus inicios hasta hoy, han sido ámbitos complejos -grandes proyectos para la conservación del patrimonio y la cultura así como engranajes para forjar valores nacionales- en los que se ha buscado articular un conjunto de sentidos que interpelan el espíritu de una época. Fueron -y en algunos casos son- espacios de vocación pedagógica, semilleros de nacionalismos de estado, cuartos de maravillas, dispositivos de gestión ciudadana y espacios en donde se plantea, en alguna medida, el devenir de la cultura de una sociedad. Son emplazamientos que han tenido que transformarse, migrar y repensar sus límites, sus proyectos y alcances en sintonía con las derivas del consumo cultural y simbólico.

Si bien existen muchos tipos de museos, casi la mayoría, en algún momento tuvo el acento puesto en ofrecer una historia ordenada a través de una selección/colección de objetos y así construir La Historia con mayúsculas. Algo así como un engranaje que activa el campo simbólico y lo articula con el campo político, educativo, cultural y social, porque mantener viva La Historia, refuerza la identidad, cohesiona y educa a los ciudadanos. La centralidad de estas instituciones tenía que ver con su desempeño como estandartes de los valores nacionales e identitarios y, sobre todo, patrióticos, con esta vocación se fundaron en Europa y de la misma manera se importaron a Latinoamérica.

Esos espacios mantenían un espíritu de inmutabilidad asentado en las ideas de la ilustración, reconociendo al patrimonio como un conjunto de objetos portadores de sentido -que evocaban las conquistas y el poder de los

que ganan- dentro de un marco cultural y artístico.

En América Latina, a lo largo y ancho de sus Estados forjados en el siglo pasado, los museos fueron las aulas ciudadanas que abrieron sus puertas para contar una historia, para mostrar un territorio y para exacerbar una identidad. Un ejemplo lo encontramos en México, cuando se crea por decreto el Instituto Nacional de Antropología e Historia en 1939, habilitando sus grandes espacios museales: el Museo Nacional de Historia (1939) y el Museo Nacional de Antropología (1964) los cuales se convirtieron en los recintos de educación identitaria por excelencia, donde el pasado glorioso prehispánico -expresado en sus salas monumentales- opacaba a las salas etnográficas especialmente articuladas con las poblaciones indígenas vivas.

A lo largo de las décadas - mediados del siglo pasado- observamos como el Estado creó, desde estas instituciones, importantes herramientas culturales que marcarían un hito en el trabajo museológico de protección del patrimonio y al mismo tiempo cargarían con el peso de la monumentalidad y estetización de la identidad y la cultura (Lacouture-Fornelli, 2003).

Los museos no son instituciones inertes o inocentes, tienen el legado del pasado que se debe conservar y resguardar, por lo tanto es inherente e inevitable al museo la categoría de *patrimonio*.

En un texto de Jacques Revel titulado "La fábrica del patrimonio" esta noción aparece vinculada a la idea de cuidar con especial atención un conjunto de cosas. Cuando algo es definido como *patrimonio* se hace referencia a un bien privado que pertenece a alguien. Incluso, como menciona el autor, se puede hablar de *patrimonio de la humanidad*, casi siempre entendido como una realidad amenazada o condenada a perderse y que habría que recuperar o mantener.

En el siglo XVIII, explica Revel "...se manifestaron los primeros signos explícitos de un interés patrimonial: las primeras preocupaciones por una preservación material de los edificios dignos de ser considerados monumentos y de un inventario deseable de esas riquezas" (Revel, 2014, p.17). Sin embargo, el caos propiciado por la Revolución Francesa y la falta de orden público puso en peligro esas colecciones, bienes, edificios, emblemas simbólicos que no tenían un propietario muy claro. En ese momento se empieza a dar consistencia a la idea patrimonial asentada en el presupuesto de ser un derecho colectivo.

El museo del Louvre, "museo nacional de las artes", dio una primera versión del fenómeno. Abierto al público el 10 de agosto de 1794, en el segundo aniversario de la caída de

la monarquía, pretendía ofrecer al pueblo, su verdadero detentador y su verdadero destinatario, el "depósito" de los siglos pasados, con la convicción de que la conservación de la herencia de la humanidad correspondía, por derecho, a la gran nación ... (Revel, 2014, p.19)

Este precedente sienta algunas claves para entender lo que representa el patrimonio para una sociedad, es decir, ese repertorio de objetos o edificios que adquirieron un valor, intensificado por su pasado, y que se convirtieron en una herencia colectiva amparada por la ley.

¿De qué forma migramos el modo de gestionar el patrimonio a los museos de América Latina?

Primero, esa recuperación por los objetos, los edificios, los monumentos como símbolos, son el resultado de un afán por rescatar la memoria, por reafirmar la historia y por asentar valores. Y ese repertorio de elementos coleccionados se ha convertido -acuñado por Krzysztof Pomian (1987)- en un semióforo: aquellos objetos portadores de significado que crean ese vínculo entre lo invisible y lo visible. Segundo, porque la impronta patrimonial, histórica y cultural es la que ha sostenido la creación de los museos en el mundo, primero en Europa y luego en América Latina, como una copia fiel estructurada sobre los mismos proyectos y valores que le dieron origen.

Como explica Pomian, detenerse en la historia de las colecciones y de los semióforos no implica necesariamente hablar de historia del arte, este comportamiento de coleccionar abarca distintas dimensiones de la vida como la social, la geográfica, la económica y la intelectual. En el modo de coleccionar, exhibir y consumir hay una voluntad pedagógica, que ha sido uno de los motores más fuertes en la historia de los museos y que permite actualizar los valores sociales.

Si recuperamos los planteamientos de Henry Lefebvre (1974) en *La producción del espacio*, podríamos pensar que los museos son productores de un espacio donde la memoria, la identidad y la alteridad están en continua tensión y disputa. Históricamente los museos son una institución que ha servido, para diversos fines, dependiendo del momento y de la óptica desde la que se mire. Para efectos de la valoración del patrimonio, un museo es un espacio invaluable de resguardo, conservación e investigación; para el sistema educativo, es un apoyo y una herramienta práctica que funciona como un complemento necesario para la formación más allá de las aulas. Para la hegemonía del poder es un emplazamiento discursivo de legitimación de aquel "nosotros", deificado, que funciona como un contenedor de validación, soporte y justificación de los

proyectos políticos.

Entonces, los museos decimonónicos nacionales se movían al vaivén de una serie de intencionalidades educativas articuladas a la transmisión de ideas, historia, valores y agencias. Por eso, uno de los vínculos más importantes y fructíferos en esos años fue el del museo con el Estado-nación, porque funcionó como un dispositivo central para forjar una soberanía cultural y fue el instrumento que dio cohesión a la historia y a los valores que se querían promover: los nacionales.

María Dolores Jiménez-Blanco, historiadora del arte, realiza un recorrido interesante por la historia del museo a través de algunos conceptos: trofeo, maravilla, gusto, enciclopedia, identidad, canon, crítica y espectáculo. Ella afirma que "...aquel museo, que hoy podríamos llamar clásico, recogía y reinterpretaba diversas formas de coleccionismo, exposición y propaganda que, desde mucho antes, habían venido sirviendo para transmitir mensajes a una comunidad de espectadores a través de una selección de objetos materiales" (Jiménez Blanco, 2014, p.433).

En este sentido, los museos históricos, nacionales, etnográficos y regionales se convirtieron en emplazamientos de legitimidad de un *nosotros* configurado desde las élites del estado, donde la ciencia positivista de los ilustrados (historiadores, arquitectos, geógrafos, arqueólogos) era convocada por el poder en turno, atendiendo deseos y anhelos de sus contratantes y llevando a las salas y vitrinas un discurso que indicaba: qué valorar, qué recordar, qué mostrar, qué conservar y qué representar.

Cualquier propuesta de antropólogos, arqueólogos e historiadores, podía hallar eco entonces, entre los poderes de la Nación, favorecedores de una visión política nacionalista por un lado y de una exaltación de la raigambre indígena popular por el otro, visto a partir del trasfondo prehispánico, y en la presencia de etnias autóctonas y para el impulso al desarrollo socio político de la Nación. Los poderes en la circunstancia, en postura nacionalista y política social, buscaron hábilmente una forma de avalarse culturalmente, vinculándose a las ciencias sociales (Lacouture-Fornelli, 2003, p.87).

En el trabajo de Roigé & Arrieta (2003), acerca de los museos de Cataluña, se resume en gran medida el asunto referido: El Museo Nacional fue, con frecuencia, el lugar de la memoria en el que la nación se rinde homenaje a sí misma. Esto nos lleva a darnos

cuenta cómo los museos han sido un vehículo y un ámbito privilegiado de definición y exposición de las identidades nacionales por parte de los estados y de los grupos nacionales que han ejercido la hegemonía (Ventura-Urtizberea, 2010).

Sin lugar a dudas, la anterior generalidad encuentra sus salvedades en una serie de museos que pueden ser considerados excepcionales, sin embargo, la regla se impuso generando todo un conjunto de tradiciones y sistemas normativos, códigos laborales y estrategias institucionales que le dieron vida a la estructura y funcionalidad de innumerables museos articulados con el Estado y sus entidades culturales. Hay un uso del pasado que al mismo tiempo que ilumina, margina, invisibiliza y expulsa relatos, memorias y dolencias de un conjunto de historias e identidades a lo largo y ancho de América Latina posibilita detentar una voluntad de verdad a través del relato.

Los museos, de acuerdo a la última versión oficial de la UNESCO a través del ICOM, se definen como:

Un museo es una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos (ICOM, 2022).

Esta definición arroja luz acerca de las posibilidades que tiene un espacio cultural y proyecta un horizonte donde el visitante -al mismo tiempo que se educa y se deleita- activa las labores de investigación y de manejo y administración de conocimientos. Inherente a estos recintos, también existen diferentes intereses que no se mencionan oficialmente, pero que van ligados a los económicos y políticos, porque en los museos se reivindica la sangre y la gloria, sólo si ésta fue derramada por los héroes encumbrados.

Actualmente existen varios acercamientos al estudio de la relación entre los recintos culturales y el poder -haciendo la salvedad que se encuentran otras voluntades a las que también responden- y uno de ellos es el de Felipe Lacouture (2003) quien realiza un análisis de los museos como herramienta de la hegemonía, haciendo un estudio del origen del poder ligado a las instituciones culturales que transita desde la introducción de las

academias a España -por la dinastía Borbónica- como una manera de controlar el pensamiento, la creación y el desarrollo de las ciencias, hasta procesos muy locales en México como el origen del Museo Nacional de Historia y el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

A través del tiempo esta intención inicial de *iluminar al pueblo* se diluyó -o está en ese proceso- y los discursos de las reestructuraciones museográficas y la creación de nuevos espacios, en las últimas décadas, se han distanciado del proyecto y los museos buscan, o deberían hacerlo, otras maneras de operar actualizando sus formas de representación y acercándose a un visitante que, como sabemos, ya no ve ni busca lo mismo que en siglos pasados (Camacho, 2008).

Este distanciamiento tuvo varias circunstancias que se fueron sumando hacia la transformación de los museos. Algunos de ellos fueron: la transición de los estados nación absolutistas a estados neoliberales, la crisis de presupuestos para el mantenimiento de los museos, la emergencia y diversificación de museos privados, la transformación de públicos (de la educación al entretenimiento). Todas estas circunstancias fueron agrietando los pesados y verticales muros museográficos y curatoriales dando paso a la emergencia de nuevas formas de hacer museo donde las demandas ciudadanas ocuparían un lugar vital.

Con esa nueva dimensión crítica se sustituyeron las narrativas autoritarias por las múltiples, se cuestionaron los límites y se realizaron los esfuerzos para incorporar a la escena cultural un museo disidente y democrático que reflexione, principalmente, sobre el lugar del público. Jiménez Blanco enfatiza la idea de la diferencia entre los museos europeos y los americanos, sin embargo, ni unos ni otros pudieron escapar "...al reproche de la nueva cultura" (Jiménez-Blanco, 2014, p.145). En los dos polos continentales hubo un intento fuerte de cambiar la dinámica y el esquema tradicional, se impugnó al "...museo como instrumento legitimador de la cultura -de un determinado tipo de cultura- y portavoz del poder" (Jiménez-Blanco, 2014, p.146). Las condiciones histórico-políticas provocaron una suerte de "micromovimientos"¹ - en palabras de Suely Rolnic que pusieron a los museos en jaque. Estos espacios se vieron envueltos en procesos de desterritorialización -o de reterritorialización² como sugiere Rogério Haesbaert- que posibilitaron la crítica al interior de las instituciones. Los que habrían sido espacios de legitimación del poder nacional ahora eran subvertidos en "... territorios de reivindicaciones ciudadanas..." (Pinochet-Cobos, 2018, p.23). Entonces, el museo pasó a ser un instrumento

¹En *La memoria del cuerpo contamina al museo*, Rolnic los describe como movimientos fluidos de entradas y salidas que inyectan dosis de fuerza poética al territorio del arte.

²Haesbaert dice: "El territorio está vinculado siempre con el poder y con el control de procesos sociales mediante el control del espacio. La desterritorialización nunca puede disociarse de la reterritorialización".

político de peso, situándose en esas décadas en las que el coleccionismo privado adquirió un estatus relevante, desarticulando gran parte de su papel representativo y conservador de la cultura nacional. Como bien explica Kalenberg, las colecciones privadas en distintos puntos de la región latinoamericana "...subsanan la ausencia del Estado..." (Kalenberg, 2011, p.209) y propician el movimiento hacia una producción del arte local y regional.

Para la década de los ochentas del siglo pasado, la toma de posición sobre el manejo de los museos transita hacia convertirse en una herramienta y espacio cultural de transformación, representación, afirmación de identidades, generación de comunidades, encuentro, estudio y adaptación permanente ante los procesos sociales. Ahora el museo es, o debe ser, una plataforma de comprensión y de reflexión de cómo nos percibimos y como concebimos al otro. En una suerte de caída de los Estados monolíticos las dictaduras re-significaron a algunas categorías y fungieron como acontecimientos que trastocan el campo simbólico. En esa coyuntura los museos se convierten en entidades-organismos vivos reflejo de la pluralidad, la diversidad y el movimiento de sus sociedades. Margarita Barreto (2014), por ejemplo, revisa en una de sus investigaciones como el concepto de identidad ha cambiado a lo largo de los siglos, así como la forma en que las ciencias ven al sujeto portador de la misma, toca un punto fundamental -acerca de la responsabilidad- de las instituciones culturales que tienen como objetivo transmitir la historia de una determinada sociedad porque juega un rol fundamental en la formación de las identidades de los individuos.

La generación de nuevos contenidos, soportes expositivos y la renovación de los discursos en las exposiciones permanentes y temporales en los museos en general, fueron procesos vitales y necesarios para mantener estos espacios institucionales en una dinámica de renovación y de inclusión social.

Ahora bien, a partir de esta revisión del modo de gestión del museo y su transformación aparece la necesidad de un constante cuestionamiento de los contenidos expositivos y la búsqueda por interpelar al público que entra a las salas, como una herramienta/proceso/sistema que permite tener claridad de a quien se incluye y excluye en la decisión y construcción de dichos contenidos. Camacho (2010) cuestiona -en sus reflexiones- de una manera incisiva ¿Quién tiene el derecho de representar al "otro"?, ¿Puede acaso el museo representar la realidad para "educar" a sus visitantes?. Los museos tienen la posibilidad de mutar y elegir virajes distintos dentro del mismo paradigma: el interpretativo. De ahí que los museos, de la contra historia, de las víctimas, de los dolores sociales y los excluidos aparecieron como plataformas de producción de sus propios discursos,

con sus propias evidencias e intelectuales para hablar de la muerte, el dolor y la sangre que durante décadas o siglos se purificó frente a las glorias de los proyectos del poder. Un ejemplo de ello lo encontramos en los museos nacionales y en los de antropología.

Además de ser el museo un espacio situado y emplazado en una ciudad, en la actualidad, tiene otras vocaciones que han posibilitado desarticular la función que habría sido primordial hace dos siglos, lo que no implica que ya no la tenga esa impronta de fomento de los valores nacionales, la educación y la construcción de la identidad. Los museos contemporáneos funcionan a partir de plataformas digitales, de espacios expandidos/sin-sitio y proyectan sus compromisos con la ciudadanía a través de interpelar desde aquellas problemáticas que son urgentes y que deben encontrar un lugar en los espacios destinados al arte.

Las transformaciones, inevitables y necesarias, en los modos de hacer, de gestionar y de funcionar de los museos nos muestra las distintas caras de las relaciones de poder. En un primer momento con un poder monolítico articulado al Estado-nación -con la creación de la Historia con mayúsculas- hasta llegar a un desdibujamiento de ese poder lo que permitió la inclusión y participación de la ciudadanía, concretamente devino en el posicionamiento de las demandas sociales. En este tránsito, que va del museo que llamamos hegemónico al subalterno, reconoceremos importantes matices como lo veremos más adelante cuando profundicemos en las exposiciones analizadas en el presente artículo.

La memoria, el discurso y el dolor.

Los lugares son historias fragmentarias y replegadas, pasados robados a la legibilidad por el prójimo, tiempos amontonados que pueden desplegarse pero que están allí más bien como relatos a la espera y permanecen en estado de jeroglífico.

Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*.

La memoria, ha sido uno de los objetos primordiales de pensadores y disciplinas en la búsqueda de la comprensión de la experiencia humana. Desde ahí, que la psicología, la antropología y la historia se han disputado desde sus métodos y teorías la última palabra en cuanto a sus características, funciones y rupturas.

A razón de la brevedad del presente texto, nos situaremos en la reflexión sobre la memoria desde tres afirmaciones del etnólogo e historiador francés Michel de Certeau: para el pensador galo, la memoria "es producto de la coyuntura... produce un lugar que no es el suyo propio ... está hecha de pedazos y de

fragmentos particulares”(De Certeau, 1996, p.96). Para nosotros estas tres ideas trazarán la ruta para profundizar y reflexionar sobre la memoria como un concepto dinámico, mutable y permeable.

En este sentido, la primera idea nos invita a comprender a las memorias como instantes en el tiempo caracterizadas por tensiones, conflictos y quiebres. Es un momento determinado que se corta dentro de un proceso y quienes lo cortan deciden dónde iniciar y dónde terminar el relato, como una suerte de discurso tácito. Es también un producto porque se construye y, por lo tanto, se trata de un artificio capaz de generar estados de ánimo y el sentido suficiente para leerse como verdad. Usualmente, quienes lo producen no son quienes lo viven, por lo que la memoria se encuentra en constante movimiento y confección. Por ejemplo, en gran parte de los museos nacionales, encontramos el relato de la nación y la patria como esos hilos que urden la historia y la identidad de las sociedades mayoritarias. La memoria, por lo tanto, es un objeto de enajenación absolutista pero al mismo tiempo una vía que posibilita la emancipación como lo veremos en las exposiciones a las cuales hacemos referencia en el presente texto.

La afirmación de que: *la memoria produce un lugar que no es el suyo*, la podemos comprender desde la noción de un emplazamiento producido mediante símbolos que configuran un discurso entendido como una explicación posible, no por su significado o por lo ordinario de sus prácticas, sino por los sujetos que lo legitiman y lo hacen extraordinario. Richard señala “Ciertas formaciones de la memoria aspiran a la sumisa reconstrucción de un pasado que privilegia la fidelidad con lo vivido para que nada extraño o desconocido amenace con afectar la continuidad biográfico-identificadorio que vincula el recuerdo a la matriz de identidad, pertenencia y sentido de los sujetos o grupos involucrados en el acto individual y colectivo de recordar (Richard, 2010, p.137)

Los museos y los monumentos son un ejemplo idóneo de ello. Son intervenciones dentro del lugar que se revisten de significados para producir un espacio, como lo señala Lefebvre “...todo dispositivo espacial reposa sobre la yuxtaposición en la inteligencia y sobre el montaje material de los elementos a partir de los cuales se produce la simultaneidad” (Lefebvre, 2013, p.57).

En dicha producción del espacio, los museos han sido por excelencia factorías de la memoria a partir de conjugar el símbolo con el lugar y de esa forma refundar el espacio público, ahora con una selección distinta de hitos que al tiempo que se posicionan como lo recordable y lo memorable también se fraguaron desde el cariz de lo incuestionable a partir del discurso.

La memoria esta hecha de trozos de lo sucedido, de recuerdos fragmentados que emergen en búsqueda de

un nuevo sentido. Son aquellos pedazos de barro cocido y pintado que encuentra el arqueólogo para re-nombrar y re-dirigir la idea sobre un tiempo pasado. Piezas que necesitan, inevitablemente, de un coleccionista que las ordene, las jerarquice, las distribuya y las exponga. Es por ello que la memoria simboliza, desde las unidades, un sistema de representación de la totalidad que siempre encuentra su fragua mediante el discurso, que está ligado a un tiempo de evocación y a un tiempo presente en un espacio reconstituido por la yuxtaposición de significados.

Michel Foucault en la *Arqueología del saber* define al discurso como un “...dominio general de todos los enunciados...” también como un “...grupo individualizable de enunciados...” y finalmente como “...práctica regulada que da cuenta de cierto número de enunciados...”(Foucault, 1967, p.132) Y si bien sus reflexiones se asumen desde el campo de la filosofía y la historia, más bien, se reitera el interés por articularlo con el poder. Foucault explica:

... supongo que en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad”(Foucault, 1971, p.14)

Así, Foucault ilustra el modo en el que los discursos le deben su poder a la realidad material al ser pronunciados o escritos, aquí agregaríamos también al modo de ser expuestos y representados en el espacio museal. Esa suerte de repetición de enunciados nos lleva a pensarlos en función de los imperativos de un contexto. Porque los discursos, las palabras y las imágenes tienen distintas intencionalidades y desplazamientos de valor en función de quién las pronuncia o las presenta. En este sentido es interesante retomar la precisión que hace Nelly Richard del uso de las palabras, ella afirma que “... convierten sus universos de categorías en campos de batalla político-discursivas atravesadas por distintos operativos de apropiación y de contra-apropiación del sentido”(Richard, 2010, p.63) En los museos, el discurso de la memoria ha sido la materia prima para su creación dada su capacidad de transformación y movilización, ha sido el motor de producción de las historias legítimas, incluso de la memoria oficial. Las que se han escrito como verdades con mayúscula, glorificando héroes y epopeyas, al mismo tiempo que ensombreciendo enemigos. Los museos históricos y nacionales en América Latina durante décadas colocaron en sus vitrinas y salas de exposición las grandes revueltas, las narraciones de

guerra donde los triunfantes encumbrados por laureles y glorias, que dieron la vida y la sangre en la forja de una identidad, inevitablemente estaban articulados a la genealogía del poder en turno. Sin embargo, en el ocaso de los grandes relatos nacionales, en el crepúsculo de los poderes políticos de las dictaduras y de los partidos políticos absolutistas, la Memoria -con mayúsculas- de la verdad y del museo tuvo que desplazarse, también, hacia la idea de pluralidad. Las memorias en plural se convirtieron ahora en la *masa madre* de los museos. En la crítica literaria emerge el concepto de posmemoria (1992) que Marine Hirsh utiliza para hablar de las historias paralelas -como esa narrativa de la hegemonía- donde la sangre de los héroes era el velo carmesí que escondía muerte, dolor y trauma del injurioso relato de los estados monolíticos que tuvieron -en el desahogo de una idea de nación- al ejército como yunque y al poder como martillo para moldear a la diversidad étnica, política y religiosa de los territorios.

En este sentido, la memoria en plural, ahora, aparece como una materia prima nueva para hacer visibles los relatos otros. En esta forma de reconstruir las historias asentadas en un acto de diversificación se desclasifican los archivos, se saca a la luz lo escondido y lo silenciado. Se apuesta por producir una estética donde el mutismo impuesto por el poder hegemónico pueda ser superado por nuevas formas de relato donde los crímenes, las heridas y los daños de la sangre sean juzgados para repensar las vías que nos permitan encontrar y reconocer la justicia.

Este giro de la memoria fue un suceso que aconteció de manera global en las últimas décadas del siglo pasado, encontrando en monumentos y museos la fórmula para enfatizar los daños provocados por las guerras nacionales, los exterminios y las matanzas. Siguiendo las afirmaciones de Boaventura de Sousa Santos (2010) podemos situar la trayectoria de la memoria desde su capacidad reguladora (acuñada desde la hegemonía del poder centralizado y absoluto) hasta una memoria emancipadora (acuñada desde la subalteridad, la pluralidad y la periferia) donde esta última tiene la característica de estar situada desde el punto de vista de los otros, de los discriminados, de los invisibles que encuentra en el posicionamiento de la agresión, la pérdida, el desplazamiento, la tortura y la muerte una forma estética para construir nuevos relatos. Pero ¿qué pasa cuando la memoria de la subalteridad ingresa a los museos? ¿qué sucede con el dolor de las víctimas, cuando los traumas de la persecución -que transitan de manera intergeneracional- se posicionan en cédulas museográficas, en vitrinas y en salas monumentales? Siguiendo con las ideas de Lefebvre en cuanto a la producción del espacio, estaríamos entonces frente a un proceso que vincula lo mental y cognitivo con lo social, lo histórico y lo cultural, ya que se "... reconstruye un proceso complejo: descubrimiento (de

nuevos espacios, desconocidos, de continentes, del cosmos) -de producción (de organización propia de cada sociedad) creación (de obras: el paisaje, la ciudad, su monumentalidad y su decorado)...” (Lefebvre, 2013, p. 57).

Experiencias museales activas y en tránsito

Y en esa reconstrucción compleja de los espacios, de las teorías y los afectos nos encontramos con el caso de *Presencias*, una intervención realizada por la artista argentina Graciela Sacco que aborda temas que tienen que ver con la movilidad humana. La curadora de la muestra, Diana Weschler, sostiene: "...la obra de Graciela Sacco ha rondado los tránsitos, las migraciones, los exilios y la conflictividad social; en suma, las distintas batallas cotidianas por encontrar un lugar en el mundo” (Artishok, 2015). Desde ese sitio de enunciación, la artista "...cuestiona la condición del hombre en las ciudades contemporáneas” (Artishok, 2015).

Además de presentarse en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Chile ésta obra se inscribe en Bienalsur³ con un corpus de intervenciones en la ciudad de Santiago.

Presencias establece una plataforma reflexiva desde la que el deseo por la transformación social, por la reciprocidad y las relaciones vinculantes y afectivas -con los otros- disloquen las miradas, las urgencias y las inquisiciones. Como si la presencia en un sitio y la toma de posición se convirtieran en una forma de reclamo y resistencia que grita, con los ojos y las manos, en cualquier rincón de la ciudad que hubo y hay un conflicto cotidiano y real, al que se enfrentan miles de personas, que signa la incertidumbre, la discriminación y el destierro como un modo de vida.

Es por lo anterior que *Presencias*, aparece como una exposición-potencia, es una intervención que sirve para repensar y reconfigurar la memoria y el espacio museal desde su propuesta visual, política y artística.

La historia, la experiencia estética y el ritmo museográfico de esta intervención son los componentes de una narración que se convierte en un discurso identitario del museo articulado a la ciudad. En el texto “Les filiations discursives du Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago du Chili” el historiador Enrique Fernández Domingo explica:

Le Ministère des Travaux Publics ouvre, le 11 juin 2007, un concours public concernant le projet de construction du bâtiment principal de l’institution. L’espace urbain de

³ Este evento bianual, con sede en Buenos Aires, se erige como una de las bienales del sur global con mayor representatividad y pluralidad en la historia de las bienales latinoamericanas.



Figura 1. Graciela Sacco, Esperando a los bárbaros (detalle), instalación de video y maderas encontradas. 1995/2015 (Norberto Puzzolo – Marius Estudio, Buenos Aires)

Figure 1. Graciela Sacco, *Waiting for the barbarians* (detail), video installation and found wood. 1995/2015 (Norberto Puzzolo – Marius Studio, Buenos Aires)

Santiago dévoile les consensus et les conflits existants dans la société chilienne. La capitale du Chili est, en grande partie, une projection d'imaginaires sociaux sur l'espace. Le Musée s'installe au sein du Quartier Yungay, tournant ainsi le dos aux quartiers situés au nord de la ville où vit la population qui défend la mémoire de la dictature de Pinochet (Fernández-Domingo, 2018, p.189).

Existen lugares que evocan situaciones políticas o sociales que se articulan a la memoria y a los olvidos. La ubicación espacial, e incluso, la posición -del frente y la parte de atrás del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos- son su infraestructura y también su soporte material simbólico. Una parte relevante de esta exposición es el discurso del dolor a partir del espacio. La ciudad que alberga al museo o a la exposición de arte es el correlato de su historia. Y justamente la temática de *Presencias* cuestiona las posiciones, el control de

los espacios, la incertidumbre y el exilio. Esta muestra se compone de tres obras de Sacco: T4, *¿Quién fue?* Y *Ojos*, en donde el tema del territorio, el sitio y la posición componen el guión discursivo que hace transitar al espectador. En *Ojos*, no nos enfrentamos a cualquier tipo de ojos, sino que son ojos extranjeros, ojos que no son de ese lugar, que no pertenecen y que tienen la condición de "la otredad".

Presencias y el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos urden una suerte de simbiosis entre el tema de la producción, la historia del lugar y el enclave museal y dan cuenta de los vínculos que traspasan lo territorial para convertirse en lazos que instituyen lo real.

Porque a partir de ese proyecto se establecen las relaciones con el público, con su forma de operar y con los discursos. Este circuito hace funcionar al museo -emplazamiento- como hacedor de un tipo de relato que reclama, desde el dolor del exilio y desde la mirada incisiva de la posición marginal del otro, las atrocidades y las injusticias que denuncian y cuestionan hasta las mismas identidades.

Ojos aparece como la producción visual con más fuerza -de la obra de Sacco en la Bienal de Venecia- porque remite a miradas que interpelan. Esos ojos te sorprenden porque son *presencias* espectrales y efímeras, se cuelan en el camino y sacuden las inercias de la indiferencia, de los desbordes territoriales y "Vistos por una mirada con la que será siempre imposible cruzar la nuestra", tal como lo formula Derrida en *Espectros de Marx* (1993), los ojos intervenían el espacio de exhibición desde lugares imperceptibles, lo que provocaba encuentros inesperados, muchas veces imposibles (Otra parte, 2021).

Son ojos humanos, de hombres y de mujeres que fijan la pupila en el horizonte. Ojos derechos, izquierdos, de miradas de jóvenes y de adultos que resplandecen desde el anonimato de las calles, las paredes, los dinteles, los postes y los puentes. Son (des) encuentros inesperados que están impresos y colocados en los pliegues y arrugas del museo cotidiano que es la ciudad. Las miradas son duras, frías y secas, mismas que producen sensaciones de vigilancia, cuestionamiento e interpelación. Son un espejo donde la identidad y la alteridad se funden en la pregunta indispensable para la construcción del otro: ¿Quién mira a quién?

¿Quién fue?, instalación en el espacio público de impresiones de un dedo que señala y acusa colocado en diferentes espacios -como ventanas, paredes, lugares de paso, puertas-, busca movilizar al peatón y robarle un instante de reflexión. Esta pregunta trasciende el tiempo y el espacio, se acomoda y puede ser agenciada por cualquier persona en cualquier lugar. Se re-actualiza constantemente y activa el sentido del uso del pasado

en el presente. *¿Quién fue?* interpela los sucesos de la dictadura chilena e intensifica el desborde de las memorias incómodas en los países del sur tan castigados por los golpes militares. Posicionan al sujeto en una experiencia de inmersión de sentidos, donde el ojo es el inicio para la construcción interpretativa que da paso a la conciencia de los cuerpos, al dolor de la persecución y a la posibilidad de esperanza para los caídos y sus sobrevivientes. Vinculando esta intervención pública con el contexto de recepción de la obra, entendemos que replantear la idea del lugar de una persona -del mío, del otro- tiene que ver con la apropiación del espacio, así como lo propone Lefebvre, con habitarlo. La acusación del dedo de Sacco activa una discursividad en torno a la representación y al espacio de la representación. ¿Quién tiene el derecho o la autoridad para señalar y quién se siente aludido? ¿En qué contexto y en qué tiempo y espacio? Por eso, toda la obra de Graciela Sacco, a través de Presencias, se convierte en un acto político y en una máquina de guerra -en palabra de Huberman- que impulsan esa dimensión activista produciendo esos efectos transversales entre espacio-museo, discurso-memoria y obra-objeto.

Suely Rolnic, a propósito de la articulación del arte y la política, apunta que:

La acción artística se inscribe en el plano performativo —visual, musical, verbal u otro—, operando cambios irreversibles en la cartografía vigente. Al cobrar cuerpo en sus creaciones, estos cambios hacen que las mismas se vuelvan portadoras de un poder de contagio en su recepción (Rolnic, 2007, p.5).

¿Quién fue? es un discurso con una potencialidad vital que detenta en esa combinación de pronombre -que indica o caracteriza a una persona- y la conjunción entre los verbos *ser* e *ir*, una dimensión casi argumentativa que se posiciona como un contrarelato a la amnesia o al vacío de información oficial sobre los hechos político-históricos en Chile.

En este giro de intervenciones museográficas, vemos al recurso de la memoria utilizado como un acto disidente en la historia, no es un proceso de evocación del pasado, no es un deseo de retorno ni una necesidad obsesiva del edén subvertido. Es un rechazo enfático a enterrar la memoria en el pasado, es tomarla como un faro en el horizonte del tiempo, es posicionarla en el presente para iluminar el futuro, es una revisión crítica que emerge desde el dolor y los sentidos y se desplaza hasta la conciencia, hasta el deseo por la construcción de una nueva identidad desde la memoria de un nosotros. Los recuerdos silenciados -a punta de ballesta y sangre- serán entonces las tareas indispensables para desbordar con discursos las nuevas estrategias para la acción de la justicia y la inclusión.

Por otro lado está la experiencia de *Legados, Pañuelos en lucha*. Esta muestra que retoma la potencialidad política de los símbolos a partir de un elemento, un accesorio, un semióforo -en palabras de Pomian- a través de esos objetos portadores de sentido que actualizan los vínculos que trascienden lo visible.

Se trata de una intervención aérea donde los pañuelos se elevan sobre hilos de metal, que cruzan de un lado a otro un espacio pequeño, íntimo y acogedor, donde la blancura de los lienzos bordados a manera de triángulos son el bastidor flexible que enmarca los nombres y

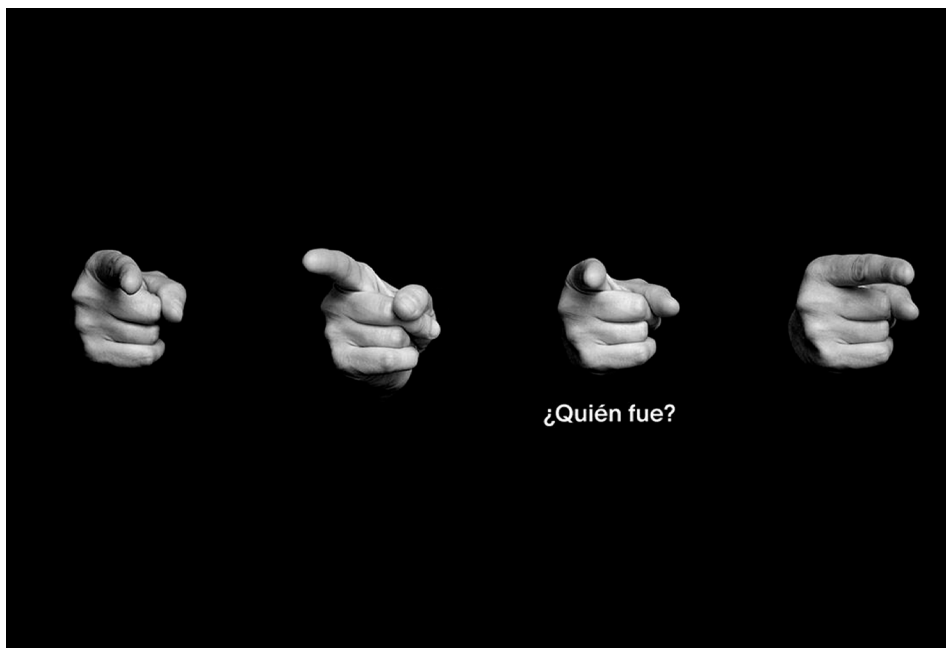


Figura 2. Graciela Sacco, *¿Quién fue?*, 2017 (Museo Nacional de Bellas Artes)

Figure 2. Graciela Sacco, *Who was it?*, 2017 (National Museum of Fine Arts)

apellidos de aquellas personas que no se van a olvidar. Las letras están en una gran diversidad de tipografías que van desde la escritura curvada por la mano hasta la claridad de una letra de molde, a veces en color negro y otras en color azul mostrando guiños de color en rojos a modos de flores y estrellas de una noche que se niega a desaparecer.

Porque en el pañuelo blanco -utilizado como signo de lucha- de las Abuelas y las Madres de la Plaza de Mayo se asume -desde el gesto afectivo-identitario- la huella de un legado y la marca del dolor que emprendería un tránsito en su recorrido por toda América Latina. El pañuelo adquiere esa cualidad micropolítica que permitió su circulación en el espacio público y ahora lo hace en el museo. El pañuelo es identidad y memoria.

Desde entonces, portar un pañuelo implica pertenecer a un sujeto colectivo que resistió al poder omnipresente de las fuerzas armadas y sus cómplices civiles, que persiguió incansablemente verdad y justicia en la transición a la democracia, que busca a les niñas apropiadas por el plan sistemático de desaparición de personas, significa portar la memoria colectiva que impugnó el modelo social y económico neoliberal ... (Museo de la Memoria, 2021).

Esta exposición intenta tender esos puentes entre el pasado y el presente, como ecos de las disputas afectivas que tras el poder de la materialidad ostentan los pañuelos blancos. Ese legado parece sostener las

resistencias intentando desarticular las estructuras del poder y se convierte en un dispositivo de la memoria. Y en la resemantización del discurso sobre la memoria vital, la que incomoda, se reconoce que...

La experiencia de la posdictadura anuda la memoria individual y colectiva del cuerpo social a las figuras de la ausencia, la pérdida, la supresión y el desaparecimiento. Figuras rodeadas todas ellas por las sombras de un duelo en suspenso, inacabado, tensional, que deja sujeto y objeto en estado de pesadumbre y de incertidumbre, vagando sin tregua alrededor de lo inhallable del cuerpo y de la verdad que faltan (no están) y que hacen falta (se echan de menos) (Richard, 2010, p. 44).

El discurso visual de los pañuelos en la muestra *Legados* está unida al dolor, a la pérdida del cuerpo de los seres queridos y a la falta. En el proceso de reconstrucción del sentido trascendiendo el territorio, los pañuelos empiezan a adquirir otros colores: "... en México, el colectivo Fuentes Rojas lo tomó como dispositivo para denunciar los miles de asesinatos y desapariciones que ocurren en el país..." (Museo de la Memoria, 2021), en la Argentina se tiñe de verde como símbolo de la lucha contra el patriarcado en un imperioso reclamo por el Derecho al aborto legal, seguro y gratuito. *Legados, pañuelos en lucha* en el mismo acto performático del uso del pañuelo en los espacios públicos propone subvertir el discurso de las instituciones que naturalizan, modulan y consuman esa suerte de destellos



Figura 3. Legados/pañuelos en lucha, 2021. Museo de la Memoria (Foto: Patricio Carroccio)

Figure 3. Legacies/handkerchiefs in struggle, 2021. Museum of Memory (Photo: Patricio Carroccio)

fragmentarios de los acontecimientos que, de alguna manera, diluyen o trastocan los límites de lo que se recuerda o se olvida.

(des)Bordando el museo: de la memoria oficial a la memoria vital

Como vimos en el presente texto, el crepúsculo del museo-historia-hegemonía, fabricante de mitologías de las élites políticas y económicas en las naciones -tal como lo señala Cuauhtémoc Medina “*donde las matanzas y expoliaciones se borraron*”(Medina, 2017, p. 84) bajo la imagen de *La suave patria*- encuentra en el desdibujamiento del poder *localizado* -en manos de las dictaduras y los Estados absolutistas- una posibilidad de viraje hacia la construcción de nuevas estéticas y modos de hacer memoria, relato y museo. Donde las voces silenciadas de los invisibles por décadas y generaciones se convierten en raíces, ramas y frutos de una memoria-museo de la pluralidad y apelan a la posibilidad de transformación de las viejas y pesadas costumbres que fungieron como “fuente de legitimación y explicación del monopolio del poder”(Medina, 2017, p. 85). Y a partir de los ejemplos de las exposiciones-intervenciones retomadas -Presencias y Legados/pañuelos en lucha- consideramos que es importante mencionar los siguientes apuntes a modo de conclusión:

1- Podemos pensar que los espacios museográficos dedicados a la memoria se convierten en dispositivos con una doble función -o en dobles dispositivos-: por un lado, esos sitios ofrecen discursos, exposiciones y objetos que cuentan la historia del pasado desde lo plural, pero a su vez deben construir nuevos discursos sobre la memoria, resignificando los relatos operativos y funcionales en esta nueva dimensión semántica y simbólica para interpelar a un público. Hay una doble operación en relación a la memoria, porque son dos tipos de memorias: la del museo hegemónico y tradicional con la impronta de educar y recordar el pasado -a la que llamaremos memoria oficial- y la que enfatiza la idea de memoria desde la pluralidad. Esta última sostiene un relato muy preciso sobre el sentido y sobre la función de la memoria que se alimenta de la actividad social del presente desmantelando la falsedad idolátrica de los museos predecesores. Esta memoria, a la cual llamamos memoria vital, tiene la fuerza y el vigor para reconfigurar los discursos, los objetos, las salas y los museos y tendrá la encomienda de convertirse más en un

punto de fuga y referencia -a modo de centella en el crepúsculo- que en una voluntad de verdad absoluta.

2- Nos parece importante enfatizar la propuesta de Nelly Richard y de Suely Rolnic de abogar por una memoria crítica a partir de las posibilidades que nos dan los objetos en el ámbito del arte como elementos de activismo político y cultural, ensayando -desde la potencia de la materialidad de estos objetos cargados de sentido- los

intersticios para la desarticulación de las estructuras de poder. Porque esos objetos son el símbolo de la lucha que cohesiona y construye identidad, se erigen como constelaciones que cargan a esa máquina de guerra que dispara hacia el pasado. Para la gestión de las memorias críticas y disidentes, el rol del museo y la organización curatorial y museográfica que lo dirige es clave. Porque existe un entramado de relaciones de poder, al interior de los museos, que se agencia ese espacio hegemónico de la museografía e invalida la dimensión reflexiva a propósito de una historia otra sobre la violencia, la desaparición, la tortura y la omisión.

En palabras de Richard, “Es como si los pasados obliterados o confiscados que permanecen silenciosos en el fondo de la memoria colectiva estuvieran aguantando, a la tensa espera de algún resquebrajamiento de la armadura de un presente soldado ...” (Richard, p.34) que tuviera cabida a través del activismo como posibilidad de resistencia. Entonces, la apuesta será pensar en la potencia crítica del museo.

3- En esas pugnas y disloques del sentido, el discurso sobre el dolor -a partir de los guiones curatoriales y museográficos- no sólo es un instrumento de control sino que parece tener la versatilidad para borrar los límites y alojarse de un lado o del otro del grupo del poder centralizado. En este tercer apunte, sostenemos que hablar del dolor implica distintas dimensiones que tienen que ver con los afectos, así como también, pueden dar cuenta de su circulación y recursividad en el ámbito del entretenimiento, del consumo cultural y del consumo simbólico que puede transgredir y tergiversar completamente esa potencia de lucha vital. Es importante entender todas las posibilidades afectivas, semióticas y políticas que tiene la memoria y su relación intrínseca con el dolor. El uso de sus discursos como instrumentos de lucha de lo que enunciamos como memoria vital cobrará fuerza en función de la posición y producción de sentido de los agentes que los producen al interior de los espacios museales. Por eso, la noción de poder es clave para observar el entramado que se teje entre los agentes que se encuentran en una posición que produce sentido, el ámbito institucional y el público.

Querétaro, 28 de febrero de 2022

Referencias Bibliográficas

- Anderson, Benedict. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. D.F., México: Fondo de Cultura Económica S.A. de C.V.
- Barreto, Margarita. (2014). “Los museos y su papel en la Formación de la identidad”. Recuperado 15 octubre 2014 de: <http://www.naya.org.ar/articulos/identi02.htm>

- Camargo-Moro, Fernanda. (1982). "Museos, patrimonio y políticas culturales en América Latina y el Caribe" en *Museum Vol. XXXIV*, N° 2, Museos, patrimonio y políticas culturales en América Latina y el Caribe, Suiza: Unesco.
- Camacho, Rosa Elba. (2010). "El museo ante la comunidad. Nuevas Rutas en lo mustela: ejemplos y referentes", *Intervención*, Año 1, Num 2., 8-15.
- García Canclini, Néstor. (1997). *Culturas Híbridas y Estrategias Comunicacionales*. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, Vol III, 109-128.
- De Certeau, Michel. (1996). *La invención de lo cotidiano 1*. México: Universidad Iberoamericana.
- De Sousa Santos, Boaventura. (2010). *Para descolonizar occidente. Más allá del pensamiento abismal*. CLACSO, 2010.
- Didi Huberman, George. "(2011)La exposición como máquina de guerra", en *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, n° 16, 24-28.
- Fernández Domingo, Enrique. (2018). "Les filiations discursives du Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago du Chili", dans Dalila Chine Lehmann et Natalia Molinaro (ed.), *La Nation en fête en Amérique latine (XIX-XXI siècles)* Tomell/Festjando la Nación en América Latina (siglos XIX-XX) Tomo II, Publications du GRECUN-Université de Paris Nanterre, Nanterre, 189-202.
- Foucault, Michel. (1971). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores S.A.
- Foucault, Michel. (1967). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Haesbaert, Rogério. (2013). "Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad". *Cultura y representaciones sociales*, Volumen 8, (N°15), 9-42. Recuperado en <http://www.revistas.unam.mx/index.php/crs/article/view/41590/37807>
- Hirsch, Marianne. (2012). *The generation of postmemory. Writing and visual culture after the Holocaust*, Nueva York: Columbia University Press.
- ICOM. (2022). Recuperado en: https://icom.museum/wp-content/uploads/2022/07/EN_EGA2022_MuseumDefinition_WDoc_Final-2.pdf
- Jaramillo F. C. (Febrero de 2007). El Caso del Museo de Antioquia. Recuperado el 26 de mayo de 2014 desde: <http://www.uv.es/museos/MATERIAL/Jaramillo.pdf>.
- Jiménez-Blanco, María Dolores. (2014). *Una historia del museo en nueve conceptos*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- Kalenberg, Ángel. (2011). "Los museos de América Latina en escena", en *Una teoría del arte desde América Latina*, Jiménez, José (Ed.), Madrid: MEIAC/Turner.
- Koolhaas, Rem. (1997). *La ciudad genérica*, España: Ed Gustavo Gili, SL.
- Lacouture Fornelli, Felipe. (2003). *Museos, sociedad y poder*. Gaceta de Museos INAH, Volumen 28.
- Lefebvre, Henri. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Medina, Cuauhtémoc. (2017). *Abuso mutuo*. España: Editorial R.M.
- Museo de la memoria y los derechos humanos, web, 2021. <https://web.museodelamemoria.cl/informate/exposiciones/quien-fue-de-graciela-sacco/>
- Museo de la memoria, web, 2021. <https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/muestras/id/71/title/Legados-%7C-Pañuelos-en-lucha>
- Pinochet Cobos, Carla. (2016). *Derivas críticas del museo en América Latina*, Siglo veintiuno editores, Serie Zona Crítica: México.
- Pomian, Krzysztof. (1987). "La colección, entre lo visible y lo invisible", en *Collectionneurs, amateurs, curieux*, París: Gallimard.
- Richard, Nelly. (2010). *Crítica de la memoria (1990-2010)*, Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Revel, Jacques, "La fábrica del patrimonio", *TAREA, Anuario del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural*, Año 1, CABA: Unsam, 2014.
- Rolnic, Suely. (2007). "La memoria del cuerpo contamina el museo". Recuperado en <http://eipcp.net/transversal/0507/rolnic/es>
- Silverman, Lois H. (2014). "Los museos en una nueva era: los visitantes y la construcción de significado". Recuperado el 26 de mayo de

- 2014, desde:<http://www.ilam.org/ILAMDOC/visitantes-construccion-significado.pdf>
- Van Dijk, Teun. *El análisis crítico del discurso*. Barcelona: Antrophos, 1999.
- Ventura Xavier & Arrieta Urtizberea Iñaki. (2010). "Construcción de identidades en los museos de Cataluña y País Vasco: entre lo local, nacional y global". Revista: PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural. 8(4), 539-553.