

MUSEO DE LA MEMORIA Y DE LOS DERECHOS HUMANOS: FIJACIÓN, DINAMISMO Y DISPUTA DEL DERECHO

Pablo Peñaloza Aragonés*

RESUMEN

El presente trabajo intenta explorar algunas dimensiones que articulan y configuran el Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos de Santiago de Chile, entendiendo que las categorías Museo /Memoria/ Derechos Humanos no son conceptos vaciados de sentido, sino que se establecen como conceptos opuestos de carácter dinámico. Asimismo, resulta pertinente establecer que el trabajo de diseño museográfico y curatorial del Museo corresponde a una política y a una economía estética, articulando un relato y una direccionalidad de la mirada. Desde esta perspectiva se desarrollará la oposición conceptual desde la que se articula el Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos y se examinarán la política y la economía estética, manifestadas en el trabajo curatorial realizado en la “Galería de la Memoria”, un espacio perteneciente al Museo que se abre al Metro de Santiago, ofreciendo a los pasajeros en tránsito una exposición temporal de “obras artísticas” y establece un reparto de lo visible tanto en su carácter museográfico-memorial, objetual, como también conceptual.

Palabras clave: Memoria, estética, Derechos Humanos, museo, relato.

MUSEUM OF MEMORY AND HUMAN RIGHTS: FIXATION, DYNAMISM AND THE RIGHT DISPUTE

ABSTRACT

This paper attempts to explore some dimensions that articulate and give shape to the Museum memory and the Human Rights of Santiago, Chile, considering Museum/memory/ human rights categories are not concepts with a lack of meaning, but are established as opposite concepts of dynamism. It is also relevant to set that the design and the curatorial work of the museum corresponds to a policy and an aesthetic economy, articulating a story and a directionality of the look. From this perspective conceptual opposition will take place since the Museum of memory and human rights is articulated and will examine the policy and the aesthetic economy, manifested in the curatorial work carried out in the “Gallery of memory”, a space belonging to the Museum that opens to the Santiago Metro, offering to the passengers a temporary “art pieces” exhibition and establishes a division in their nature museum-memorial, object, as also conceptual.

Keywords: Memory, aesthetic, Human Rights, museum, history.

Recibido: 30 de mayo de 2014

Aceptado: 18 de junio de 2014

* Licenciado en Educación (UMCE), Profesor de Castellano (UMCE), Licenciado en Estética (PUC), Magíster en Educación (UDD), Magíster en Comunicación Política (U. de Chile). Facultad de Humanidades, Universidad de Santiago de Chile. pablo.penaloz@usach.cl.

No hay nunca un documento de la cultura que no sea, a la vez, uno de la barbarie. Y así como el documento no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión por el cual ha pasado de uno a otro (Walter Benjamin. Tesis sobre el concepto de historia).

*En el país donde nadie se inmuta,
Negocien, y el futuro es el pasado
De todas estas hechiceras putas.
¡Basta!*

Pero no basta.

Armando Uribe Arce, *Las brujas de Uniforme*.

El Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos se autodefine como *un espacio destinado a dar visibilidad a las violaciones a los derechos humanos cometidas por el Estado de Chile entre 1973 y 1990; a dignificar a las víctimas y a sus familias; y a estimular la reflexión y el debate sobre la importancia del respeto y la tolerancia, para que estos hechos nunca más se repitan*¹. Estos objetivos propuestos se han de lograr mediante la exposición de testimonios orales y escritos, documentos jurídicos, cartas, relatos, producción literaria, material de prensa escrita, audiovisual y radial, largometrajes, material histórico y fotografías documentales dispuestos en una *innovadora propuesta visual y sonora*, para dar a conocer *parte de esta historia: el golpe de Estado, la represión de los años posteriores, la resistencia, el exilio, la solidaridad internacional y las políticas de reparación que busca impulsar iniciativas educativas, que inviten al conocimiento y la reflexión. Su instalación, en la calle Matucana, busca además potenciar el circuito cultural Santiago Poniente*. El Museo es entonces, primero un espacio de exposición de objetos articulados narrativamente, luego una institución de orden educativo-reflexiva y, por último, una organización de carácter situada, es decir, enmarca su campo de acción temporal –desde el golpe de Estado de 1973 hasta 1990– y, espacialmente, Santiago poniente.

Estas definiciones conceptuales, temporales y territoriales, lejos de ser azarosas e ingenuas, comportan un orden y una distribución definida de mostrabilidad estática, oficial y estatal de la violencia ejercida durante la dictadura militar –violencia que también pertenece a un régimen oficial y estatal–. Este orden pareciese que, al exponerse museográficamente como un proyecto de reparación moral, subsanara, por medio, de la exposición y la reflexión, una reparación judicial que no habrá de llegar. Es necesario no dejar de percibir que tanto los tribunales como los museos son al mismo tiempo dispositivos estatales. Pareciese que este orden de visibilidad, que configura y da estatuto de huella o hecho al testimonio –y desde ese lugar lo articula como relato histórico–, fuese suficiente redención frente al sometimiento del

¹ Todas la información referida a documentos de *comisiones de verdad*, fundamentos y definiciones que hacen referencia al Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos corresponde a la información que la misma institución dispone en su plataforma digital <http://www.museodelamemoria.cl/el-museo/>

fracaso ante el derecho que, lejos de contentarse con el relato, tiene la facultad de establecer verdades y a partir de estas, penas y sanciones, las que, si bien no poseen un carácter farmacológico, restituyen el daño, puesto estas verdades han de ser siempre aceptadas y validadas por ambas partes. Frente al abandono total de la justicia, el levantamiento de un discurso estético se formula como un habla equivalente a la palabra del derecho, sin embargo, el sujeto poseedor del lenguaje –que en este caso no es otro que el Estado– sabe bien que se están formulando signos en códigos radicalmente distintos.

Pareciese que articulación de palabras pertenecientes a códigos no equivalentes priman en la configuración del Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos. La sola nominalidad del espacio de exposición ya comporta oposiciones fundantes que luego se vaciarán en las distintas prácticas museales. Museo/Memoria/Derechos Humanos son categorías que pertenecen a órdenes distintos y que se generan en trayectorias divergentes, por lo cual es conveniente desarrollar cada uno por separado para no confundir la articulación que el museo intenta dar.

En primera instancia, el museo como institución pertenece a una estructura estatal de la intelectualidad iluminista europea, imbuida por el carácter cientificista que reinaba desde finales del siglo XVII. Este elemento influyó decididamente en el movimiento museístico de la época. Universalizante y expansionista, este movimiento se caracterizó por “la concentración patrimonial”, práctica que estaba basada en la apropiación de objetos procedentes de muy diversos orígenes y culturas², y si bien en Latinoamérica la configuración de museos nacionales se distingue del derrotero que en Europa – puesto que las naciones latinoamericanas no poseían el poder de apropiación que caracterizaba a los museos imperiales –, estas instituciones se convirtieron en mecanismos al servicio del afianzamiento de los ideales nacionales. Así, no es extraño situar en torno al centenario de las diferentes naciones americanas la inauguración de instituciones museográficas imitativas de la estructura europea, tanto en su arquitectura como en la validación cientificista de la historia, la naturaleza y las bellas artes. Sin embargo, si reafirmamos lo que se ha dicho anteriormente, en cuanto el museo funciona como un dispositivo de afianzamiento del ideal nacional, es necesario decir que este mecanismo identitario funciona desde una política estética imperial, pues se fija de forma clara la distinción entre la alta cultura y las tradiciones populares, la ciencia y la creencia, el arte “bello” y la artesanía, por cuanto todo lo que no pertenece a la lógica centroeuropea pareciese perder validez, estableciendo un límite valorativo pedagógico-cultural dentro/fuera del museo, como si este comportase monádicamente la dialéctica centro-periferia que se estaba intentando instalar. Lo que está dentro y expuesto adquiere un gran valor, aunque se tratase de figuras de yeso que repliquen las “grandes obras” que le estaban clausuradas al público por un criterio de factibilidad geográfica.

² Linarez Pérez, Juan. El museo, la museología y la fuente de información museística. ACIMED v.17 n.4 Ciudad de La Habana abr. 2008

La memoria, al contrario de la lógica instaurada por el museo y lejos de establecer y delimitar opuestos antagónicos, se constituye desde una lógica agonista, posee un carácter democrático y por ende frágil, suspensivo e irresoluto. La memoria se constituye al momento de realizarse, no posee sustancia, es durativa y acontecimental. El historiador no articula una verdad basada en preceptos y prescripciones validadas por tal o cual comunidad científica “real”, el historiador por el contrario no es más – ni menos – que el portador de un relato. En clave “derridiana”: cada uno se hace cartero de un relato que transmite conservando lo esencial: subrayado, recortado, traducido, comentado, editado, enseñado, repuesto en una perspectiva escogida. ¿La verdad? ¿Tiene estructura de ficción! ¿La ficción? Ella es el cartero de la verdad³ (Rivera Garza, 2008). No se puede dar cuenta del fragmento desde la totalidad, diría Deleuze, la totalidad no podría reconocer las diferentes zonas de intensidades liberadas que pareciesen superar las bien circunscritas categorías humanas y cuando se supera lo humano los contenidos se deshacen de sus formas, como también las expresiones se deshacen del significante que las formalizaba (Deleuze y Guattari, 1975)⁴. El testimonio se sabe y se exhibe como fragmentario, por eso reclama multiplicidad y es por eso que hablamos de testimonios en plural (Calveiro, 2008)⁵, reclamando una sumatoria descomunal. El testimonio pareciese delimitarse solo por la incontinencia y el desborde, de intensidades que no valen ya, sino por sí mismas: *devenir animal, materia no formada, flujos desterritorializados, signos asignificantes*. La Historia –con mayúscula– nada tiene que hacer en estos circuitos, sino ver, silenciosa, como sus categorías no bastan y como el horror informe no cabe en el discurso desarrollista, libertario y feliz de la modernidad iluminista que estableció sus límites de acción. La memoria social, en disputa permanente, no podría estar más lejos del discurso historicista que “fija” la versión oficial y dicta la verdad.

Por su parte, los Derechos Humanos pareciesen restablecer un camino ya desecho desde la lógica del testimonio y la memoria, puesto que pensar que existe una serie de cualidades naturales que nos configuran como humanos sin importar las condiciones particulares de vida implica volver a someter a los sujetos una forma determinada mediante mecanismos pre-políticos, la violencia desnuda para el hombre desnudo. Si la racionalidad que generó al museo como una institución del Estado la hemos delimitado como intelectualidad iluminista europea de la segunda mitad del siglo XVIII de carácter cientificista, universalizante, que valora prominentemente la expansión mediante la concentración patrimonial, quizá podríamos establecer un nexo coherente entre ese grupo intelectual-iluminista-universalista del siglo XVIII con el intelectual-globalizante-universalista del siglo XXI, salvo, por la direccionalidad de su fe, la que hoy está puesta en el mercado y antes estuvo en la ciencia.

³ Rivera-Garza Cristina. *(Con)jurar el cuerpo: historiar y ficcionar*, en Memoria y Ciudadanía, Rodríguez y Szurmuk Editoras. Ed. Cuarto Propio 2008.

⁴ Deleuze y Guattari. *Kafka por una literatura menor*. Ediciones Era, Mexico 1978.

⁵ Calveiro, Pilar. *Testimonio y memoria en el relato histórico*, en Memoria y Ciudadanía Rodríguez y Szurmuk Editoras. Ed. Cuarto propio 2008.

Esta fe mercantilizada circunscribe la naturaleza del hombre principalmente en la libertad como característica *sine qua non*, una libertad dirigida a la obtención del placer y la felicidad mediante el aseguramiento jurídico-moral de la libre elección. Es necesario entender que la libre elección no está protegida tan solo jurídicamente, sino que se establece como una defensa moral que se presenta plurisignificativa. La gran atracción moral de los derechos humanos ha sido empleada para una variedad de propósitos, desde resistir a la tortura, la detención arbitraria y la discriminación racial, hasta exigir el fin del hambre y la desatención médica a lo largo y ancho del planeta (Sen, 2010)⁶. Los derechos humanos se inscriben en un ideal *deber ser* del hombre, el cual potencialmente puede quedar plasmado en el derecho, aunque esta potencia estará siempre subordinada a un criterio de viabilidad otorgada por criterios de orden económico-globalizante, situación no extraña considerando que el origen, la redacción y el pronunciamiento de tales derechos fue promovido por los principales países globalizadores –los cuales no dejan de coincidir con la intelectual-iluminista-universalista dieciochesca–. Así los derechos humanos aparecen como el eje occidental sobre el cual se debiesen articular los sistemas democráticos: la protección de las libertades individuales que se constituyen como imperativos morales y justifican la intervención humanitaria desde Occidente a Oriente o desde el Occidente de primer orden hacia el Occidente tercermundista. De esta manera, los derechos humanos se desplazan desde el pronunciamiento de un imperativo moral potencialmente plasmado en el marco jurídico, dependiendo de su viabilidad, a un imperativo económico impuesto por sobre el derecho mediante la violencia.

Es la violencia desnuda de la intervención humanitaria, la que establece la paradoja que –siguiendo la argumentación de Žižek– los seres humanos son despojados de derechos humanos en el momento en que son reducidos a “ser humano en general”, convirtiéndose en portadores de aquellos “derechos humanos universales” que les pertenecen independiente de su sexo, religión, profesión, identidad étnica, etc. Es paradójico puesto que justamente mediante las “intervenciones” son eliminadas esas “pertenencias” que condicionan a los sujetos de manera particular. Los derechos humanos se transforman en el dispositivo de fuerza que justifica los límites de pertenencia: qué sexo, qué religión, qué profesión, qué identidad étnica son las permitidas y las válidas. Se vuelve a formular una dialéctica dentro/fuera –y en ese sentido se entiende la existencia de un Museo de los Derechos Humanos– que da cuenta del juicio valorativo de la relación centro/periferia, se vuelve al totalitarismo imperial y a su violencia: los derechos humanos universales son, de hecho, el derecho de los propietarios blancos varones de intercambiar libremente en el mercado, explotar a los trabajadores y a las mujeres y ejercer la dominación política (Žižek, 2005)⁷.

Como se ha intentado exponer hasta este punto, la triada Museo/Memoria/Derechos Humanos es incompatible por pertenecer a distintos órdenes o racionalidades, podría estable-

⁶ Sen, Amartya. *Derechos humanos e imperativos globales*, en *La idea de la justicia*, 2010.

⁷ Žižek, Slavoj. "En contra los derechos humanos". *Suma de negocios* 2, 2011.

cerse un museo de los derechos humanos, pero ‘museificar’ la memoria pareciese imposible, por cuanto articular estos tres conceptos como un solo discurso coherente es o un error o bien una estrategia falaz. Es por esto que se propone abordar la configuración del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos desde la triada foucaultiana de Poder-derecho-verdad, oponiéndola a la triada Testimonio-memoria-relato histórico: la primera, centrada en el imperativo “defender la sociedad” estableciendo un estado de guerra permanente (no en clave hobbesiana, sino que la política misma se constituiría como la continuación de la guerra, pero mediante otros medios) y la segunda, que pareciese articularse sobre la “reconstitución de la sociedad” por medio del testimonio.

Testimonio-Memoria-Relato histórico se articulan como fases de un proceso: ruptura del silencio, entramado de relatos de la resistencia y la historia como texto estructurador de alguna verdad que posee la capacidad de permear la construcción histórica. Los documentos testimoniales (registros fotográficos, filmicos, la palabra hablada, etc.) comienzan a acumularse de tal forma que generan una fricción cada vez mayor para una democracia consensual que requiere de una superficie perfecta, estable y libre. En el caso chileno, estos testimonios fueron reconocidos *socialmente* -aunque no política ni jurídicamente- en las comisiones de verdad y corporaciones de investigación: la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación en 1990 (Comisión Rettig), la Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR) para investigar las denuncias sobre víctimas de desaparición forzada y de ejecución política. Entre los años 2003 y 2005 funciona la Comisión sobre Prisión Política y Tortura (Comisión Valech), que recibe los testimonios de quienes han sufrido privación de libertad y tortura por razones políticas, la que durante 2010 y 2011 vuelve a recibir testimonios la Comisión Valech, entregando su segundo informe que consigna nuevos casos de desapariciones y acreditando nuevas víctimas de la tortura.

La particularidad del caso chileno radica en que estas comisiones y corporaciones tienen un carácter indagativo que no tiene como propósito establecer responsabilidades y desde ahí condenas y sanciones, sino que buscan levantar relatos históricos que trasciendan, por un lado, en reparaciones económicas a las víctimas y, por otro, en la concientización de repudio de la sociedad hacia estas prácticas para que estas aberraciones no vuelvan a ocurrir –derecho imaginario para hombres imaginarios–. Esta verdad injusta que se levanta por medio del relato histórico pareciese cercar su campo de acción a la prevención, a la “poderosa” reivindicación y afirmación moral, pero jamás permeando o desplazando este campo de acción a la punición⁸.

⁸ Vale revisar en este punto el texto Derechos humanos e imperativos globales de Amartya Sen: En efecto, si los derechos humanos son vistos como poderosas reivindicaciones morales, como Hart mismo sugiere al considerarlos como “derechos morales”, entonces de seguro tenemos razón para alguna liberalidad en plantear diferentes vías para la promoción de dichas afirmaciones morales. Los medios y métodos de impulsar la ética de los derechos humanos no tienen que confinarse tan solo a la elaboración de nuevas leyes (aun cuando a veces la legislación viene a ser la manera correcta de proceder). Por ejemplo, la vigilancia social y el activismo de organizaciones como Human Rights Watch, Amnistía

La validez del relato dependerá entonces solo del campo de escucha social, el estatuto veritativo del testimonio podrá, pues, desvanecerse si la comunidad no le reconoce como “la” verdad al testimonio, ya que este no posee otro mecanismo que la exposición y el reclamo de una escucha determinada. En el caso argentino, por ejemplo, algunos sobrevivientes relatan que solo cuando su testimonio fue considerado como prueba para la condena de los comandantes en el Juicio a las Juntas sintieron que lo que les había pasado y lo que ya habían contado muchas veces era realmente verdadero (Calveiro, 2008)⁹. Esto muestra que la reivindicación y afirmación moral es insuficiente, incluso para el portador del relato y sujeto de la reivindicación. La necesidad de derecho, entendiendo por este ciertas exigencias legales es imprescindible para que todas las demás dimensiones defendidas por los promotores y *pronunciantes* de los derechos humanos cobren algún sentido y no queden circunscritos a derechos de hombres imaginarios.

Para Foucault, poder, derecho y verdad están relacionados pues es el acceso más efectivo para aproximarse al conocimiento y a la verdad, entendiendo que es posible reconocer dos historias de la verdad. La primera es una especie de historia interna de la verdad, que se corrige partiendo de sus propios principios de regulación: es la historia de la verdad tal como se hace a partir de la historia de las ciencias. Por otra parte, en la sociedad, o al menos en nuestras sociedades, hay otros sitios en los que se forma la verdad, allí donde se definen un cierto número de reglas de juego, a partir de las cuales vemos nacer ciertas formas de subjetividad, dominios de objeto, tipos de saber y, por consiguiente, podemos hacer a partir de ello una historia externa de la verdad [...] si quisiésemos saber qué cosa es el conocimiento, saber qué es, conocerlo realmente, para aprehenderlo en su raíz, en su fabricación, debemos aproximarnos a él no como filósofos, sino como políticos. Debemos comprender cuáles son las relaciones de lucha y de poder. Solamente en esas relaciones de lucha y poder, en la manera como las cosas entre sí se oponen, en la manera como se odian entre sí los hombres, luchan, procuran dominarse unos a otros, quieren ejercer relaciones de poder unos sobre otros, comprendemos en qué consiste el conocimiento (Foucault, 1973)¹⁰. Desde esta perspectiva, el Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos se transforma en un espacio suspensivo donde se pone en juego la lucha del poder, la fabricación de la verdad, la fijación de nuevos dominios y de nuevos tipos de saber. A nuestro juicio esta suspensión de sentido y de verdad se manifiesta en un desplazamiento y en una fractura, no simbólica ni metafórica, sino material. Este espacio de suspensión y campo de juego es la Galería de la Memoria.

DESTEMPORALIZACIÓN, DESTERRITORIALIZACIÓN, DESMATERIALIZACIÓN Y DES-

Internacional, OXFAM, Médicos sin Fronteras, Save the Children, la Cruz Roja y Action Aid (para considerar muchos tipos diferentes de ONG) puede ayudar a ampliar el alcance efectivo de los derechos humanos reconocidos. En muchos contextos, la legislación puede no estar implicada en absoluto.

⁹ Calveiro, Pilar. *Testimonio y memoria en el relato histórico*, en Memoria y Ciudadanía Rodríguez y Szurmuk Editoras. Ed. Cuarto propio 2008.

¹⁰ Foucault, Michel. *La verdad y las formas jurídicas*. Ed. Gedisa 1996

AGREGACIÓN DE LOS DERECHOS HUMANOS: LA GALERÍA DE LA MEMORIA

La Galería de la Memoria corresponde a un desplazamiento físico del museo, no corresponde a una estructura del diseño original y está a medio camino de ser un pasillo, un acceso, una galería, un estacionamiento. La Galería, además de desplazamiento, funciona como fractura del discurso articulado por el museo, pues los objetos expuestos ahí son de “naturaleza artística”, mientras los documentos y objetos que se montan en el museo son de carácter histórico. La aproximación al espacio conferido a la Galería de la Memoria la articularemos desde la descripción y reflexión de las cuatro exposiciones que allí fueron montadas durante su primer año de existencia: Memoria visual e imaginarios, fotografías de pueblos originarios. Siglos XIX/XXI. Muestra fotográfica y montaje objetual de Margarita Alvarado y Carla Moller; Abu Ghraib, exposición pictórica y gráfica de Fernando Botero; *Proyecto ADN*, instalación de Máximo Corvalán – Pincheira; y *Ausencias*, exposición fotográfica de Gustavo Germano.

Memoria visual e imaginarios, exposición inaugurada el 27 de septiembre de 2011, correspondió a la materialización, en formato de exposición, del trabajo académico realizado por Alvarado y Moller desde 1998. La muestra es considerada como un complemento de otros sistemas de reflexión y estudio de la fotografía como soporte de identidades, además de material de análisis y lectura de universos imaginarios. La propuesta curatorial de estas investigadores consideraba distintos niveles aproximativos al dispositivo fotográfico, tanto como objeto artístico, documento antropológico, reproducción publicitaria, así como también “materiales patrimoniales”, intentando ofrecer un contrapunto entre el lenguaje fotográfico y la construcción de sentido. Sin embargo, *Memoria visual e imaginarios* no pretendía solo establecer una reflexión en torno al dispositivo fotográfico, sus posibilidades y límites, sino que buscaba establecer cómo los pueblos originarios fueron (son) expuestos y construidos discursivamente bajo cierta perspectiva occidentalista, y cómo esta imagen se mantiene hasta hoy identificando y generando horizontes de sentido para los herederos de aquellas culturas, clausurando cualquier otra posibilidad.

Estéticas fundacionales, gestualidad frente al lente, vida cotidiana, el sujeto y su entorno. Bajo estas categorías se presenta la lectura y los contrapuntos para dar cuenta del desarrollo histórico y la constante actualización de la violencia a la que estos sujetos son sometidos, configurando una memoria que circunscribe hasta hoy a los pueblos originarios y sus herederos en las mismas estéticas fundacionales, a las mismas gestualidades y a la misma relación “natural” con el entorno, cercándolos en la condición de indígenas, obligándolos a rendir cuenta como tales al proyecto desarrollista de Occidente. Es esta la violencia que se actualiza, es siempre la conquista, es siempre la “pacificación”.

La segunda exposición, que corresponde al artista Fernando Botero, fue inaugurada el 16 de marzo de 2012 y correspondía a un préstamo que el *Berkley Art Museum* y el *Pacific Film Archive de la Universidad de California* cedía al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. La serie Abu Ghraib consiste en pinturas y dibujos que tratan sobre abusos tanto

físicos como morales a los que fueron sometidos los prisioneros iraquíes durante los años 2003 y 2004. Estas obras –numeradas y no tituladas– surgen de la indignación del artista ante los informes de los medios de comunicación que daban cuenta de “algo que no pudiera esperarse de los Estados Unidos, este, que había sido un modelo de compasión y defensor de las libertades y derechos humanos”.¹¹ Voluminosas figuras humanas masculinas, características del trabajo de Botero, son vejadas en cada una de las obras: desnudos, mordidos por perros, violados, penetrados con palos astillados, orinados por agentes norteamericanos, vestidos de mujer, golpeados, etc., muestran con crudeza lo que los informes ya anticipaban. “Solamente el artista figurativo puede mostrar lo que no ha sido mostrado. Yo puedo hacer visible lo invisible”, sentencia el artista con humildad al cierre del catálogo de la muestra.

A diferencia de la exposición anterior, la sala ya no se muestra como un espacio informe o como un no-lugar de tránsito. Abu Grhaib contemplaba puertas cerradas y guardias permanentes, la Galería de la Memoria ya no parecía tan constitutivamente una galería, espacio en construcción o en acontecimiento como la memoria misma, sino como un contenedor de obras cotizadas, “valiosas”, cercadas, aseguradas. En la descripción del artista y en la biografía desarrollada para la exposición y el catálogo, podemos encontrar una respuesta a esta modificación estructural de la galería: “Fernando Botero, pintor, escultor y dibujante, ha alcanzado reconocimiento universal. Su visión profundamente humanista y estilo completamente original le han convertido en el artista latinoamericano más cotizado en el mundo entero”¹². *Visión humanista-reconocimiento universal-alta cotización* pareciesen articularse como síntesis total de la crítica a los derechos humanos universales, los que pareciesen no son más que mecanismos jurídicos de libertades de elección de los sujetos frente al mercado imperial.

Por su parte, *Proyecto ADN* de Máximo Corvalán-Pincheira fue inaugurada el 4 de julio de 2012, instalación que proponía una oposición entre el horror y la belleza, generando una estructura integrada sinestésicamente –modificando la luz, generando un sonido permanente y modificando la temperatura– ante la cual, el público no puede sino involucrarse con la obra al momento de ingresar a la sala. En medio de la galería, otra vez abierta y ahora completamente a oscuras, se instaló una piscina de escasa profundidad, sobre la cual penden extrañas estructuras compuestas por delgadas mangueras que dejan caer agua, las que están cubiertas por restos óseos humanos, cables eléctricos y pequeños tubos de neón que cruzan e iluminan las estructuras colgantes.

El montaje intenta sintetizar el horror de los fragmentos de huesos para representar un cadáver que oscila, como aquella herida que nunca cierra¹³. Que oscila en la secuencia del espiral continuo del ADN generando una belleza inentendible –como la secuencialización

¹¹ Museo de la memoria y de los Derechos Humanos, Catálogo de la exposición Abu Ghraib.

¹² *Ibidem*.

¹³ Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, catálogo de la exposición *ADN*

del ADN– y comprendiendo que no hay más naturaleza humana que la contenida en ese espiral ininteligible. Se fuerza el mensaje para que no quede duda a las nuevas audiencias, se explicita en el texto que acompañaba la instalación, la obra se refiere a la utilización de las técnicas genéticas en el trabajo de identificación de cuerpos, proyectándolo no tan solo al espacio circunscrito de la violación de los derechos humanos, sino también a la “tragedia” del casa 212 caído en el archipiélago de Juan Fernández, para dar cuenta de un dolor más actual, mediático, común, conocido y efectivo.

Finalmente, *Ausencias* es una exposición itinerante que comenzó su periplo global durante el 2007 y que ya ha visitado Barcelona, Madrid, Turín, París, Ginebra, Buenos Aires, Montevideo, la Habana y Santiago, pasando ya dos veces por esta última: el 2008 se montó en el Palacio de la Moneda y, posteriormente, en la Galería de la Memoria. En soporte fotográfico, el artista construye una oposición presente/ausente, replicando una fotografía antigua doméstica en la que falta alguien retratado: un hermano, un hijo, un amigo, dando cuenta de la materialidad de la ausencia y de la incomunicabilidad del dolor. El trabajo de Gustavo Germano, al igual que Alvarado y Moller, considera la exposición como complemento de un trabajo mayor. El 2010 se editó en formato de libro el compendio fotográfico de Germano, bajo el título “Verschwunden/ausencias/assenze”, donde se recopila además una serie de textos de escritores argentinos sobre la dictadura militar en Argentina. El catálogo de la exposición ha sido publicado en versión castellano-catalán e italiano-castellano¹⁴.

En el prólogo del soporte libro de ausencias, Horacio Verbitsky escribe: Más que los juicios penales, las investigaciones periodísticas o los ensayos filosóficos el arte da cuenta del vacío lacerante que la ausencia inexplicable provoca¹⁵. La cosificación de la ausencia y la desaparición forzada por un lado, y, por otro, la personalización y la personificación del dolor nada tienen que ver con el relato testimonial en el que el Museo funda su carácter veritativo, la “puesta en obra” del dolor lo único que hace es traducir el horror de la barbarie que comporta el testimonio, pues media entre la herida y el espectador, constituyéndose como un dispositivo anestésico de carácter global. El arte entendido así se transforma en un lenguaje estándar que traiciona todas las modalidades discursivas locales, despejando el carácter expresivo para hacer una obra efectiva, que es capaz de trabajar en todos los contextos, puesto que prescinde de los hechos acaecidos y solo utiliza el dolor como soporte expresivo.

Estas cuatro exposiciones de distinto orden y mediante distintos soportes hacen que el desplazamiento físico-arquitectónico del museo, que busca crear audiencias y ampliar el público conectándose con el Metro, se transforme a su vez en un desplazamiento de orden conceptual, pues si el objeto principal y original es denunciar, visibilizar, educar, estimular la reflexión y reparar los hechos ocurridos entre 1973 y 1990 en el contexto de dictadura militar

¹⁴ <http://ausencias-gustavogermano.blogspot.com/>

¹⁵ <http://www.gustavogermano.com/>

y la sistemática violación a los derechos humanos llevada a cabo por organismos del Estado. La Galería de la Memoria y las exposiciones que ahí han montado destemporalizan, desterritorializan, desmaterializan y desagregan el discurso que se ha querido articular en el museo.

La exposición de Alvarado y Moller establece un valor retroactivo a los derechos humanos, otorgándole un carácter atemporal, asignándole a los pueblos originarios derechos europeizantes de corte liberal, mientras que las condiciones en que estos se desarrollaron después de la conquista, durante la colonia -y más adelante- fue siempre de opresión. Incluso la naturaleza y el valor intrínseco de la humanidad, en la caricaturización de la colonización, fue causa de litigio hasta bien entrada la república, aunque si observamos la discusión actual del reconocimiento de los pueblos originarios, si estos sujetos caben o no en el orden humano, aún no está completamente resuelto.

Abu Graib resta valor al carácter situado y narratológico que el museo pudiese tener, desplazando la denuncia testimonial situada en un tiempo y con portadores bien determinados que sufrieron la violencia desnuda, a un horizonte universal desterritorializado que por pertenecer a todos, finalmente no pertenece a nadie. Resta además el espesor del relato y el documento, ya que "artifica" y pone en un código diferente, decorativo, económico e imperial la brutalidad de la violencia, atrayendo un público motivado por la fetichización del artista, la técnica pictórica o la periférica oportunidad de ver arte de nivel internacional.

Proyecto ADN, por su parte, desmaterializa definitivamente el carácter testimonial y lo transporta al nivel de idea o concepto, proponiendo una reflexión sobre la belleza brutal, desplazando lejos el horror real, la violencia real, el daño concreto, el dolor físico vivido por quienes dieron su testimonio para construir una verdad que a la luz de la belleza de los neones se deshace, evanesce y confunde con el tranquilizante sonido del flujo contante del agua que recorre la instalación. Si la intención de la Galería es ampliar el público del Museo con este gesto lejos de proponer un acceso a la memoria, se abre una ventana burda, publicitaria y mediatizada que nada tiene que ver con el carácter situado y brutal del testimonio.

Ausencias desagrega el discurso social y comunitario que se articula al interior del Museo, discurso que pone énfasis en la profundidad histórica del testimonio, es decir, el uso de la oralidad se constituye como la historia de todos, por lo cual el uso de la violencia sistemática por el Estado contra sus ciudadanos, la tortura, la desaparición forzada de personas, el asesinato por diferencias ideológicas no corresponden a crímenes civiles y a dolores personales, sino a la historia que se constituye de historias, pero historias que a todos no duelen, marcan y determinan la mirada del mundo que se habita. *Ausencias* desplaza la violencia de Estado al dolor personal que *el vacío lacerante que la ausencia inexplicable provoca*, este desplazamiento implica que el dolor y la historia es radicalmente individual e incommunicable, mientras que al establecer que las historia de todos se configura como la historia de todos nos configura como una comunidad.

Destemporalización, desterritorialización, desmaterialización y desagregación estos son los desplazamientos que están implicados en el simple gesto de expansión del Museo al Metro en busca de nuevos espectadores, espectadores que quizá no sabrán que nada de arte hay en la nave principal del Museo, pues no hay artificio ni técnica en el testimonio, no hay belleza evanescente, ni luminosidad saturadora en la brutalidad. Si algún valor tiene el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos no está en la “calidad” de sus exposiciones artísticas; está en levantarse como un monumento a la injusticia y a la democracia consensual que habitamos. Monolito testimonial que toma la palabra y exige ser escuchado, ripio que estorba el avanzar de quienes detentan la palabra libertad para la explotación y la sujeción.

Quizá el edificio no debiese ser tan bello, quizá el Museo no debiese estar circunscrito a una ruta museográfica-turística, quizá no debiese ser museo. No debiese ser museo, debiera ser piedra. Con eso basta, pero no basta.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, Walter.** 2009. *Sobre el concepto de la historia*. Ed. Las Cuarenta
- Deleuze Gilles; Guatari, Félix.** 1978. *Kafka por una literatura menor*. Ediciones Era, Mexico.
- Calveiro, Pilar.** 2008. “Testimonio y memoria en el relato histórico”. *Memoria y Ciudadanía*, Rodríguez y Szurmuk Editoras. Ed. Cuarto Propio.
- Foucault, Michel.** 1996. *La verdad y las formas jurídicas*. Ed. Gedisa.
- Linarez Pérez, Juan.** 2008. “El museo, la museología y la fuente de información museística”. *ACIMED* v.17 N°4 Ciudad de La Habana abr. 2008.
- Rivera-Garza Cristina.** 2008. “(Con)jurar el cuerpo: historiar y ficcionar”. *Memoria y Ciudadanía*. Rodríguez y Szurmuk Editoras. Ed. Cuarto propio 2008.
- Sen, Amartya.** 2010. “Derechos humanos e imperativos globales”, en *La idea de la justicia*, 2010.
- Žižek, Slavoj.** 2011. “En contra los derechos humanos”. *Suma de Negocios* 2, pp. 115-127.

Catálogos

- Memoria visual e imaginarios, fotografías de pueblos originarios. Siglos XIX/XXI.* Margarita Alvarado y Carla Moller. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos 2011.
- Abu Ghraib*, exposición pictórica y gráfica de Fernando Botero. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. 2012.
- Proyecto ADN*, instalación de Máximo Corvalán – Pincheira, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. 2012.
- Ausencias*, exposición fotográfica de Gustavo Germano, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. 2012.

Plataforma digital

<http://www.museodelamemoria.cl/el-museo/>