

**SEMINARIO INTERNACIONAL SOBRE MUSEOS Y LUGARES DE MEMORIA
“RETOS Y APRENDIZAJES PARA SU CREACIÓN Y APROPIACIÓN”**

“Contexto y Usos del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.”

Ricardo Brodsky

Director Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile

Bogotá, octubre 2014

El contexto histórico de creación del museo como lugar de memoria

La transición chilena a la democracia después de 17 años de dictadura (1973-1990), ha pasado por diferentes etapas en la búsqueda de verdad, justicia y reparación, y por lo que Peter Winn y Steve Stern en un reciente libro titulado “No hay mañana sin ayer” denominan un tortuoso camino a la memorialización. El período que va desde 1973 hasta nuestros días, se caracterizó por agudas diferencias en la interpretación del presente y, en particular desde 1990, por las luchas interpretativas en torno a las diversas versiones del pasado reciente, luchas que han adquirido variados grados de intensidad y formas de expresión en la búsqueda de adhesión.

En 1990 –tras la recuperación de la democracia- era imperativo hacerse cargo de la pesada herencia de violaciones a los derechos humanos y avanzar en verdad, especialmente en relación a la situación de los detenidos desaparecidos. El presidente Aylwin (1990-1994) formó la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación recién iniciado su mandato. El Informe de la Comisión Rettig derriba la tesis de la “guerra interna”, y establece que en Chile hubo violaciones masivas y sistemáticas de los derechos humanos por parte de agentes del Estado. La Comisión establece los nombres y circunstancias de los más de 3 mil muertos y desaparecidos. A pesar del rechazo de las Fuerzas Armadas al Informe, el campo de la memoria de las violaciones de los derechos humanos se fue instalando y consolidando, pasó de ser una memoria disidente portada por los familiares de las víctimas y los opositores a la dictadura, a una memoria dominante dentro de la cultura política.

El relato de la salvación de una guerra civil y del “cáncer marxista” que instalaron los militares y civiles que los acompañaron ya no era dominante, pero la memoria colectiva estaba aún profundamente dividida. En paralelo las recomendaciones del Informe Rettig dieron paso a un amplio espectro de reparaciones en pensiones, educación, salud y

vivienda para las familiares de las víctimas hasta la tercera generación y en 1994, la memoria de la tragedia cristaliza en un lugar de memoria: el Memorial de los Detenidos Desaparecidos y Ejecutados Políticos en el Cementerio General, que contó con el apoyo del Ejecutivo pero no con el gesto simbólico de la presencia del Presidente de la República en su inauguración.

El Memorial de los Detenidos Desaparecidos y Ejecutados políticos es una de las primeras marcaciones públicas de la memoria de las violaciones a los derechos humanos, aunque de acuerdo a las correlaciones políticas de la época solo fue posible materializarlo gracias a que se instaló en un lugar semi-público como el Cementerio General de Santiago.

La transición democrática a lo largo de los años 90 parecía consolidar un marco de impunidad para las violaciones de los derechos humanos. Sólo casos excepcionales, como el crimen de Orlando Letelier en Washington, habían logrado establecer sanciones efectivas para los responsables. Sin embargo, con la detención en Londres de Augusto Pinochet en 1998, se reactivan las luchas por la verdad y la justicia y la sociedad chilena se muestra profundamente quebrada. En las calles de Londres, de Chile y en las pantallas de televisión, se podía observar imágenes de un país dividido y con lecturas encontradas de su pasado. Los medios de comunicación se vieron en la obligación de mirar con atención la memoria y los derechos humanos.

El gobierno convoca a las fuerzas armadas y a los abogados defensores de los derechos humanos a una Mesa de Diálogo en donde los militares validan el Informe Rettig y reconocen sus responsabilidades institucionales. Hacia esa época los jueces pinochetistas habían perdido su mayoría en la Corte Suprema y los nuevos integrantes dejan de aplicar la ley de Amnistía dictada por Pinochet y reconocen la primacía legal de los tratados internacionales de derechos humanos ratificados por el país. La Corte nombra jueces especiales para investigar los casos de desaparición forzada de personas y se aceleran las causas de derechos humanos. La memoria histórica se había convertido de nuevo en una poderosa fuerza política y cultural que abría caminos a nuevas iniciativas de verdad y justicia. La detención de Pinochet en Londres abre definitivamente el debate sobre el traumático pasado para no parar hasta el día de hoy.

El 2003, en el trigésimo aniversario del golpe de Estado, el presidente Ricardo Lagos (2000-2006) reivindicó la memoria de Salvador Allende abriendo la puerta lateral de La Moneda por donde salió el cuerpo sin vida del presidente e inaugurando una estatua en la Plaza de la Constitución. La rehabilitación de Allende como mártir republicano se dio en el marco de un incremento del estatus cultural como héroe mítico que para esa fecha había

adquirido. Pero lo crucial para la verdad y la justicia, fue que un mes antes de conmemorarse los 30 años del golpe, Lagos anunciaba la creación de una segunda comisión de la verdad que dirigiría el ex vicario de la solidaridad, Obispo Sergio Valech, para tratar el tema hasta ese minuto en silencio, de la prisión política y la tortura sistemática.

La comisión Valech demostró ser un elemento decisivo en las batallas por la memoria en Chile acreditando a más de 38 mil víctimas de la tortura. Entre las conclusiones más poderosas estaba la que sostenía que la tortura sexualizada se había cometido contra todas las prisioneras de centros de detención. Y el objetivo final de las medidas que la Comisión adoptó apuntaron más al “Nunca más” que simplemente a la reparación, definidas éstas como austeras y simbólicas por el propio presidente. El presidente Lagos inaugura también otra forma de memorizar, dando apoyo, como reparación simbólica, a la creación de memoriales que las agrupaciones y la sociedad civil organizada venían demandando. Esto significó una progresiva proliferación de lugares de memoria, esto es, marcas en el espacio y también el tiempo, asociadas a acontecimientos significativos para una memoria.

Los lugares de la memoria corresponden a lo que Stern denomina nudos convocantes, capaces de atar memorias sueltas a memorias emblemáticas y también porque remiten al nudo en el estomago que hace al individuo más consciente. Para Ricoeur los lugares de memoria son marcas exteriores en las que pueden apoyarse las conductas sociales para sus transacciones cotidianas. En el país ha existido un importante desarrollo de memoriales, más de 250, que recuerdan hechos y lugares asociados a la historia de violaciones a los derechos humanos: recintos de detención, placas conmemorativas, esculturas, lugares en que se han encontrado restos de detenidos desaparecidos, señalamientos generales de sitios imprecisos pero en los que se sabe que hubo historias de violencia. Los memoriales se mantienen activos gracias a otra forma de marcación pública como es la acción conmemorativa que toma la forma de rituales públicos o privados asociados a fechas emblemáticas, ceremonias conmemorativas que no solo mantienen viva la memoria de una comunidad sino que la van resignificando y traspasando de generación en generación.

Lo que completó el colapso de la “memoria heroica” de Pinochet y del ejército como salvador fue el escándalo del Banco Riggs en el 2004, en que se descubrieron millonarias cuentas secretas de Pinochet. Para su muerte el 2006 el 82% de los chilenos lo consideraba un dictador. En muchos aspectos, la batalla por la memoria colectiva había

sido ganada por sus víctimas. Pero aún quedaba mucho por hacer en materia de la generación de una conciencia histórica y de un compromiso societal con el “Nunca más”.

En este contexto es elegida la primera presidenta de Chile, Michelle Bachelet (2006 - 2010), hija de un militar asesinado en la tortura y ella misma una ex presa política que tuvo que salir al exilio. La presidenta tenía una cercana relación con las organizaciones de familiares de las víctimas, de la que no gozaron sus predecesores, y también buenas relaciones con la familia militar por ser hija de un general de la Fuerza Aérea y haber sido ministra de Defensa. La memorialización se disparó como un fenómeno social y se expresó en el desarrollo de obras audiovisuales, artísticas y literarias, que junto a los memoriales actúan como reparaciones simbólicas que promueven una pedagogía de historia pública de la memoria.

El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos fue la culminación de este proceso. En concreto -si bien encuentra antecedentes en las recomendaciones del Informe Rettig y en la declaración por parte de UNESCO de diversos archivos de organismos de derechos humanos como Memoria del Mundo- fue un proyecto de la presidenta Bachelet quien formó un equipo de especialistas, de aliados de las víctimas y de víctimas, para hacer efectivo el lugar de memoria. Algunos estudiosos de este proceso consideran que el museo surgió como resultado de una operación rigurosamente ejecutada, casi sin ningún debate previo en la sociedad sobre su finalidad y forma. Ello es discutible, pero lo que es efectivo es que su fundación fue el resultado de una decisión política tomada desde el más alto nivel, que resultó en la creación de hechos materiales en cortos tres años. Las agrupaciones de familiares de las víctimas no participaron directa o formalmente de su creación; ellas habrían querido administrar el relato, preveían una contradicción entre la mirada de las víctimas y la mirada del Estado. En enero del 2010 la presidenta inauguró el museo con la asistencia de los tres ex presidentes de la transición. La memoria oficial, inspirada en los Informes de las dos Comisiones de Verdad, sobre las graves violaciones a los derechos humanos quedaba así plasmada.

El museo se creó con una significativa base de archivos traspasados por los organismos que defendieron los derechos humanos en dictadura y que contienen fundamentalmente los antecedentes de prisión, muerte, desaparición, tortura y exilio de las víctimas de la represión, en miles de legajos judiciales e informes generados por abogados, psicólogos, asistentes sociales y sociólogos durante 17 años. Son los insumos primarios en los que se basó la Comisión de Verdad y Reconciliación en el 90, como se dijo, el primer documento y acto de verdad oficial que reveló los crímenes y la masividad de los atropellos cometidos por agentes de le Estado. A ello se agregaron diversos documentos oficiales rescatados por el equipo creador del museo desde los archivos de los ministerios. La colección del

museo contaba también, desde un principio, con los materiales culturales de memoria donados por particulares, esto es, archivos de cartas, fotografías, objetos, artesanía carcelaria, grabaciones, arpilleras, afiches, recortes de prensa. Con los años esta colección se ha ido incrementando exponencialmente con donaciones nacionales y de organismos internacionales, más la investigación del museo en todo el país.

La museografía con estas fuentes iniciales que se plasmó en la muestra permanente, da cuenta del periodo de 1973 hasta 1990. Con la magnitud de información y productos culturales del periodo, la museología fue consistente en representar un acto simbólico de reparación en sintonía con la memoria de las víctimas. La muestra permanente es un recorrido histórico pedagógico de despliegue de la memoria oficial, un lugar de memoria que incorporó empáticamente las luchas por la memoria que venían dando las agrupaciones de familiares y víctimas, las que pronto reconocieron el lugar como legítimo toda vez que aportaba a su causa, y se reconocieron en él ocupándolo y usándolo hasta hoy para sus exhibiciones y actos conmemorativos y ceremoniales. Y esta confluencia entre lugar performativo de un relato y las memorias obstinadas, como dice el cineasta Guzmán, es lo que sostiene al museo y revitaliza dialécticamente su misión: Dar a conocer las violaciones sistemáticas de los derechos humanos por parte del Estado de Chile entre los años 1973-1990, para que a través de la reflexión ética sobre la memoria, la solidaridad y la importancia de los derechos humanos, se fortalezca la voluntad nacional para que Nunca Más se repitan hechos que afecten la dignidad del ser humano.

De memoria oficial exhibida en un cuidadoso complejo de dioramas y soportes tecnológicos como pantallas táctiles que reproducen el sonido y la imagen de la época, el museo ha recorrido un camino hacia una memoria cultural, donde el espacio es visitado por miles de estudiantes cada año como parte de su experiencia educativa, es usado por cientos de investigadores que recurren a sus fuentes para seguir indagando en las múltiples manifestaciones de la tragedia, es uno de los espacios más visitados por los extranjeros que llegan al país y es ocupado por una infinidad de organizaciones que valoran el peso ético del lugar-museo y legitiman su existencia.

No se puede perder de vista que la coreografía acotada que se representa bajo la forma de un museo no puede sino convertirse en un acto político y un controvertido acto de enunciación estética. Esto significa que el discurso de la memoria histórica circula en la intersubjetividad y en la experiencia de los visitantes físicos y virtuales a un museo que contiene algunos testimonios de esas memorias. No es un dispositivo objetivo y nunca será completo, porque como plantea Nelly Richards, nunca podremos conocer la magnitud del horror, que dejó una profunda herida en la sociedad chilena hasta hoy inscrita en luchas por la memoria y, que cada cierto tiempo se intensifican.

La conmemoración de los 40 años del golpe de Estado el 2013, con un gobierno de derecha, fue uno de esos momentos intensos de circulación de la memoria. Las performances provinieron fundamentalmente de la sociedad civil; fueron los colectivos artísticos, las organizaciones de base, las universidades y las comunidades de memoria, las que promovieron los rituales a desarrollar; los dispositivos del museo para producir interacciones se abrieron a la comunidad, entre otras muchas expresiones, en forma de imágenes de rostros de los detenidos desaparecidos, y priorizando la transmisión intergeneracional de la memoria a través de creaciones artísticas, musicales y teatrales. Esta circulación de memorias debemos entenderla, en este tiempo, vehiculizada en una vertiginosa comunicación en las redes sociales. En la necesidad de ofrecer lo que la ciudadanía demandaba, la agenda de los medios de comunicación repitió hasta la saturación las imágenes emblemáticas de aquel pasado reciente y que son las que quedaron también en la retina de occidente, a saber, La Moneda en llamas, los hombres arrodillados ante los militares en el Estadio Nacional y Pinochet sentado de brazos cruzados y lentes oscuros.

El 3 de septiembre 2013 se dio a conocer una encuesta del CERC que entre los puntos más importantes consigna que el principal responsable golpe de Estado fue Pinochet con un 41%, seguido de Allende con 9%, los militares con 6% y el comunismo con 4%. La amplia mayoría de los chilenos creía que los militares no tenían una razón para dar un golpe con un 70%. Asimismo, una minoría de 18% consideraba que con el golpe de Estado, “Chile se liberó del marxismo”. En tanto, 63 % opinaba que “se destruyó la democracia”. La encuesta mostró también que seguían existiendo visiones polarizadas de las responsabilidades políticas que llevaron al golpe de Estado entre Concertación y la derechista Unión Demócrata Independiente, y al interior de la propia Concertación.

Esta última conclusión de la encuesta es importante, porque si bien el museo se materializó en forma express, no ha estado exento a lo largo de sus casi 5 años de vida de un profundo e insistente debate en que desde sectores conservadores se le exige que contextualice el golpe de estado y las violaciones de los derechos humanos, como una forma velada de justificarlas. Más recientemente, desde historiadores de diferentes orientaciones, también se reclama por una supuesta falta de contextualización.

El museo insiste que se remite a la verdad oficial que el Estado ha generado con los Informes de las Comisiones Rettig y Valech pues busca “promover una conciencia pública acerca de las violaciones masivas, sistemáticas y prolongadas” de los derechos humanos durante el período dictatorial y “transformar el respeto de los derechos humanos en un imperativo categórico de nuestra convivencia: es decir, en un deber de todos y cuyo cumplimiento ninguna circunstancia podría atenuar o debilitar”.

El patrimonio del museo y los usos de la memoria

La creación del museo representa un acto enunciativo en el cual el Estado chileno denunció y asumió la responsabilidad de los aberrantes crímenes cometidos durante la dictadura, bajo la forma de una narrativa material imbuida de todo el poder y la persuasión de la forma propia de la institución museo. En el hall, el visitante se topa de frente con la violación los derechos humanos en Chile enmarcada en la universalidad de los derechos humanos con una pared del mapa global relatando las comisiones de verdad de otros países. A la izquierda, se puede apreciar el mapa de Chile en granito, horizontal a penas levantado del suelo con la demarcación vertical de fotografías de algunos de los miles de lugares de memoria generados a lo largo del país. Una cruz de hierro con las letras NN que proviene del Patio 29 del Cementerio General donde cientos de personas asesinadas por los militares fueron enterrados de forma anónima, y los informes de las Comisiones Rettig y Valech, completan este piso introductorio.

La exposición permanente del Museo combina momentos fuertemente emotivos con pruebas documentales emanadas del archivo, que van construyendo un relato cronológica y temáticamente organizado del período dictatorial, del contexto institucional que posibilitaron las violaciones de los derechos humanos y de la lucha del pueblo chileno por recuperar su libertad. En el primer piso aparece el bombardeo aéreo y un enorme fotomural del asalto terrestre de los militares al palacio. Los pasillos que rodean el inicio de la muestra, exploran el impacto y la secuela del golpe: el fin del estado de derecho, la represión y la tortura con testimonios a coro en pantallas individuales, objetos materiales documentando la vida cotidiana en los campos de concentración como hojas arrugadas con cartas, poemas, dibujos, esculturas pequeñas de piedra y, construida con dibujos infantiles, se expresa 'el dolor de los niños' que sufrieron de alguna forma la represión. En el siguiente piso de la muestra se presentan en corredores y laberintos la historia de la resistencia y la lucha por la verdad, la justicia y la memoria, en el contexto de una lucha más amplia por la recuperación de la democracia durante el plebiscito donde ganó la opción No a Pinochet en 1988. Los corredores convergen en una espacio abierto rodeado de velas eléctricas en el piso como las ofrendas de los familiares de las víctimas, que se ubican simbólicamente a los pies de una nube de tres pisos de fotografías de asesinados y desaparecidos, un espacio profundamente conmovedor.

El último piso del edificio, lo ocupa el Centro de Documentación Audiovisual, inaugurado en octubre del 2013 y que en 12 pantallas táctiles despliega hasta hoy 413 títulos, siendo la colección de más de 2000 títulos, divididos en los géneros documental, ficción, registro audiovisual, noticieros, testimonios, entrevistas, arte y cultura. Desde 2010 además, el museo cuenta con el Centro de Documentación que pone a disposición de las audiencias rastros de memoria y una importante colección de libros, revistas e investigaciones sobre el periodo dictatorial. La robusta colección que sostiene al museo, está compuesta hoy

por más de 40 mil piezas divididas en objetos, audiovisuales, iconografía, fotografías, publicaciones y documentos de archivo.

Entre estas colecciones de archivos y la memoria existe una relación física y representativa, una relación actual y virtual, una relación afectiva y racional. Una relación que se establece en determinados momentos, bajo determinadas circunstancias, y que se cuela por intersticios del poder que el hecho de ser poseedor de un archivo conlleva. Producto de ese ensamblaje con el poder, el archivo cumple determinadas funciones: unificación, identificación, clasificación, consignación. El archivo está hecho de la documentación del pasado, seleccionada y conscientemente escogida, pero también formada de fragmentos, que a menudo escapan a la intencionalidad; está indexado, catalogado y organizado. El archivo es una especie de lugar que tiene que ver con el deseo y la apropiación. Se relaciona con cosas deseadas, que son colocadas, juntas, recolectadas, pegadas. Un lugar donde el mundo puede ser imaginado por la regularidad de un nombre, de un lugar o de un registro. El archivo, por la acción de la historia, se convirtió en un lugar de memoria.

Junto a la muestra permanente, el museo exhibe a los menos 10 muestras artísticas temporales al año referidas a los derechos humanos. El museo está abierto al arte, porque el arte tiene la particularidad de adelantarse a las ciencias sociales en la representación del trauma, y cabría agregar que vuelve una y otra vez a la reinterpretación de los hechos violatorios de derechos humanos, fijados en pinturas, fotografías, esculturas e instalaciones que abren el tema del museo hacia nuevas formas de mirar los derechos humanos y hacia nuevos derechos reclamados por la sociedad en un mundo global. El museo se abre al arte y el arte demanda al museo. Se abren en consecuencia las posibilidades de lectura de la historia a una dimensión subjetiva, poética y complementaria al relato objetual.

Es este doble carácter el que permite definir al museo como una construcción discursiva compleja en la que convergen políticas y estéticas de la memoria. Los conceptos generales tras una selección de estrategias de representación de la memoria del museo, son el trauma, la identidad, la huella, el testigo, el memorial, la ausencia, situados bajo definidos ejemplos y formas de representación visual de la memoria. Entendemos que la memoria ha adquirido una relevancia fundamental en la actualidad para el profundo conocimiento tanto del mundo como del individuo, y el arte se ha convertido en uno de los medios más importantes para llevar a cabo aquel trabajo de memoria. La arquitectura misma del museo, en edificios de ejes divergentes, es una práctica discursiva, en un contexto cultural determinado, profundizando no sólo en las estrategias estéticas, sino también en la relación de éstas con las reflexiones e inquietudes propias del individuo, de la sociedad y del arte contemporáneo.

De las cerca de 180 mil visitas presenciales, guiadas y espontaneas, de cada año, el 60% corresponde a estudiantes secundarios de una diversidad amplia de colegios de la capital, seguido por un 15% de estudiantes universitarios, nacionales y extranjeros. Un 13% de las audiencias corresponde a adultos nacionales y un 12% a visitantes extranjeros que se concentran en los meses de verano. Estas cifras son elocuentes para demostrar el enorme desafío pedagógico que la cabe al museo: el 75% de las audiencias corresponde a jóvenes que no vivieron los hechos y que no tienen memoria de los mismos, y un bajo porcentaje cuya memoria ha sido transmitida transgeneracionalmente. En una instalación que incluyó al circuito cultural del barrio que habita el museo, el artista Luis Camnitzer dejó grabado en una pared lateral del museo una sentencia que subraya su carácter pedagógico: “El museo es una escuela. El artista aprende a comunicarse; el público aprende a hacer conexiones”.

Además, los derechos humanos dicen relación con algo más amplio que las violaciones ocurridas durante la dictadura: es necesaria una aceptación social y estatal que incorpore una perspectiva universal de derechos que incluya los individuales y colectivos, así como los económicos, sociales y culturales. Empero, para los portadores y constructores de la memoria como herida abierta, la relación entre la memoria de la dictadura y la construcción de una cultura más amplia de derechos humanos no es un tópico dominante. La exigencia es por más memoria de las violaciones a los derechos humanos en dictadura.

Memoria y derechos humanos quedaron en cierta forma anclados a la dictadura. En consecuencia, ¿qué aspectos de profundización democrática están atados a la memoria de la dictadura y de qué manera transformamos esa memoria en una ampliación de la mirada de los derechos humanos?. De alguna forma la respuesta está en el museo como espacio abierto, lo que lo ha transformado en estos 5 años en un centro cultural de creciente significación; allí aparece la danza, el teatro y la música que permiten ampliar las audiencias y que éstas experimenten nuevas sensaciones. En la conmemoración de los 40 años del golpe de Estado el museo se vio sobrepasado de iniciativas que lo requerían como andamio material y simbólico. Pero también entendemos que para responder a la pregunta debe generarse una conversación societal que desborde los límites del museo y el museo debe contribuir a que esa conversación se genere, tarea compleja y de largo aliento.

En el intertanto el museo se da a conocer en el país y en el extranjero, mediante exposiciones itinerantes, que como cápsulas de la muestra permanente se exponen en lugares que lo requieren o que han sido planificados por el museo. En un país centralizado como Chile, el museo debe salir a las regiones para darse a conocer y mostrar la

exposición Nunca Más. La muestra ha recorrido ya más de la mitad de las provincias del país, instalándose en universidades, centros político-administrativos y espacios culturales.

Terminada la etapa de instalación contada hasta aquí, el museo busca su consolidación a nivel nacional y latinoamericano. Con este fin, se efectúan además encuentros internacionales anuales de conversación y discusión donde han expuesto pensadores de alto nivel como Todorov, Touraine, Stern, Sturken, Jelin, Etxeberria, Langer, Wilde, Roudinesco y Hite entre otros. Además el museo participa de la Red Internacional de Sitios de Conciencia, que busca que los lugares de memoria pasen a un estadio superior de intercambio con las audiencias más allá de las víctimas directas de la represión.

En Chile no ha pasado el tiempo de la memorialización y siguen abiertas cientos de causas contra los violadores de los derechos humanos. El presidente Piñera de la coalición de derecha, que visitó el museo y dio una entrevista sobre su importancia ratificando su carácter de verdad estatal, cerró en las vísperas de la conmemoración de los 40 años del golpe el penal Cordillera, donde residían en condiciones extremadamente óptimas criminales de lesa humanidad como el jefe de la policía secreta Manuel Contreras. Pero más importante aún, habló de los “cómplices pasivos”, esto es, de los civiles que participando del régimen autoritario no hicieron nada por los derechos humanos. Los 40 años estuvieron también marcados por disculpas públicas de personeros de la derecha y de los tribunales.

Dos cuestiones destacan entonces para terminar: ¿de qué manera se usan las memorias de la maldad, sin el necesario olvido que las experiencias individuales y colectivas requieren y a veces reclaman?. La memoria no se opone al olvido. Los olvidos y silencios son por su parte, constitutivos y constituyentes de la memoria, pueden ser una política de memoria deliberada de instituciones y sujetos o pueden ser una negación colectiva del pasado traumático que de todas formas vuelve en forma de destellos punzantes, pero son parte del relato de la memoria, están presentes con una ausencia que se hace evidente. Los olvidos y silencios son algunos de los rostros de la memoria. Por otra parte, como plantea Todorov, el revivir el pasado en el presente supone pasar por la etapa de recolección de la información, lo que redundaría en que el pasado no se inscribe mecánicamente en el presente, sino siempre y únicamente su representación; nunca tenemos acceso a las huellas físicas y psíquicas de lo ocurrido porque entre acontecimiento y vestigio ha tomado lugar un proceso de selección; y la selección es seguida de la jerarquización y la disposición. Ya se ha dicho, el dominio de la barbarie no es arbitrario pues integra datos irrefutables, pero tampoco es independiente del poder. Una vez seleccionados los hechos se forman relatos y argumentos, se interrelacionan los

hechos. Solo años después de ocurridos los hechos es posible construir un relato coherente. Los silencios y los olvidos están presentes en el museo de la memoria, ser consciente de esa verdad es parte de la construcción de la memoria.

En una reciente entrevista el curador paraguayo Ticio Escobar (2014) citando a Didi-Huberman dice que aunque para algunos el horror impone un silencio extremo, constituye un deber ético convocar imágenes que puedan, aunque sea de manera parcial e intermitente, denunciar situaciones intolerables. Afirma que “Las imágenes no muestran todo: descubren y encubren siempre. Evocan, sugieren o predicen momentos que no pueden ser definitivamente aclarados: sus centelleos permiten divisar bultos inciertos, momentos de un todo sustraído; permiten percibir puntadas de verdad.

Geometría de la Conciencia, obra de Alfredo Jaar, logra dar una respuesta inteligente y sensible a esta inquietud. Situada en la Plaza de la Memoria, Geometría de la Conciencia es una obra subterránea. Por su materialidad, la obra impide una aproximación distraída de parte del espectador, obligándolo, literalmente, a sumergirse en ella. Ubicada seis metros bajo tierra, se accede a un hall que no deja anticipar nada de la experiencia que otorgará el memorial. Se trata de un espacio cúbico aparentemente vacío, en el que el visitante es confrontado a experimentar la oscuridad total durante sesenta segundos.

La ausencia de luz y el silencio que reinan en el lugar, unidos al encierro que implica la obra, generan inevitablemente ansiedad y angustia en el espectador. Poco a poco, una luz tenue comienza a emanar de la pared frontal, dejando ver quinientas siluetas que se recortan sobre un fondo negro. Evocan las siluetas que las familiares de los detenidos desaparecidos llevan en su pecho. La luz que proviene del interior de las siluetas se intensifica progresivamente, y el efecto de su aparición inesperada se incrementa por su multiplicación al infinito producida por dos espejos instalados en los muros laterales. De este modo, la obra rodea al espectador, y, como señala Adriana Valdés, la multiplicación al infinito de las siluetas crea una sensación ligada a la inmensidad inconmensurable de la pérdida. Tras alcanzar su máximo resplandor, la luz desaparece de improviso, sumergiendo una vez más al espectador en la oscuridad total por otros sesenta segundos.

Esta vez, sin embargo, subsiste la imagen retiniana de las siluetas, la que acompañará al visitante incluso una vez concluida la experiencia de la obra. Las siluetas que conforman Geometría de la Conciencia provienen de dos fuentes: algunas de ellas fueron extraídas de fotografías de víctimas de la dictadura proporcionadas por las agrupaciones de familiares de detenidos desaparecidos; el resto fueron realizadas a partir de retratos tomados por el artista a ciudadanos chilenos contemporáneos. Según ha explicado el mismo Jaar (“Todos

hemos perdido algo con la dictadura”), la composición mixta de la obra tenía por objeto romper el modelo tradicional de los memoriales, los que ocupándose sólo de las víctimas oficiales de la dictadura crean, según su parecer, una marginación de las mismas. Su obra, en tanto, propone un ejercicio inverso.

Al mismo tiempo, y como señala Adriana Valdés, el hecho de “evocar a la vez la presencia de los muertos y la de los vivos sugiere el compromiso histórico actual que significa la memoria: es la construcción conjunta del futuro la que está pendiente, y no sólo el lamento del pasado”. Su trabajo con la luz y la oscuridad evoca la metáfora de la aparición y la desaparición, y ante ella, el espectador es poética y sutilmente iluminado por la historia. Se trata de una obra que ofrece una experiencia distinta y complementaria a la aportada por el museo: una experiencia multisensorial. Efectivamente, Geometría de la Conciencia es un espacio sensible que conjuga sensación, percepción y memoria, estimulando así la reflexión, la toma de conciencia histórica y la adopción de una postura ética clara ante el pasado, el presente y el futuro. La obra responde de manera inteligente y sensible a la pregunta por la cosificación de la memoria, y a la vez al cuestionamiento por la posibilidad de ésta de convertirse en un objeto disponible para la reflexión y la discusión.

Acompañar una visita guiada a jóvenes de los últimos cursos de la enseñanza secundaria que asisten junto a sus profesores de historia es una observación rica y compleja. En ella interviene un guía de museo con un discurso flexible e interrelacional sobre cada uno de los escaparates, aunque nunca se logre visitar el museo en su totalidad por las detenciones e interlocuciones entre alumnos, profesor y guía. La memoria a veces brota y fluye, los jóvenes hacen conexiones con relatos de parientes, amigos e imágenes de televisión, a veces solo contemplan sin observar; a veces dicen conocer los hechos y otras contestan que no sabían nada de lo expuesto; a veces salen pensativos y otras corriendo para continuar sus juegos; hay ocasiones en que asimilan con interés la experiencia y otras en que dicen no cambiar sus posiciones previas sobre el pasado traumático que no vivieron. Mas lo que importa es que algunos piensen y manifiesten que lo observado, aprendido y experimentado tiene importancia en el presente y eso, podría suponer, la lenta pero imperativa construcción social del un Nunca Más.