

Mesa N°31: Memoria y usos públicos del pasado reciente. Las dictaduras en el Cono Sur.

Coordinadoras: Flier, Patricia (UNLP), Funes, Patricia (UBA) y Philp, Marta (UNC)

**El Museo de la Memoria de Rosario.
Una narrativa de las memorias genocidas a través del arte**

ANDRUCHOW, MARCELA
Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano
Facultad de Bellas Artes. UNLP
marcela_andruchow@yahoo.com.ar
DUBOIS, PAMELA
Facultad de Bellas Artes. UNLP
pamela.sdubois@gmail.com

Resumen

En este trabajo se abordan las representaciones del horror del terrorismo de Estado en la Argentina, a partir de la misión y la narrativa de la exposición permanente del Museo de la Memoria de Rosario. Se analizan algunas de las obras de arte contemporáneo que articulan la muestra en tanto representaciones del horror para conmemorar y comunicar la memoria social sobre el pasado reciente. La recuperación y construcción de este espacio como museo materializa la violencia política de un pasado que no pasa y evidencia la exigencia de no olvidar como compromiso social.

Abstract

This work addresses the representations of the horror of State terrorism in Argentina, from the mission and the narrative of the permanent exhibition of the Museum of the memory of Rosario. Discusses some works of contemporary art that articulate the sample as representations of horror to commemorate and communicate the social memory of the recent past. The recovery and construction of this space as Museum materializes the political violence of a past that does not pass and demonstrates the need to not forget as social commitment.

Palabras clave

Museos-Memorias-Arte-Representación

Key words

Museums-Memories-Art-Representation

Introducción

La necesidad de recuperar las memorias del terrorismo de Estado de la última dictadura en la Argentina (1976-1983), en el contexto de la vuelta a la democracia se plantea como una situación propicia para la emergencia de espacios de la memoria destinados a dar cuenta de la violencia política ejercida durante esos años.

Es a partir de la década de 1980 que el tema de las memorias se afianzó y universalizó como consecuencia de los debates generados sobre el Holocausto. El surgimiento de este suceso se convirtió en un prisma a través de cual percibir otros genocidios lejanos en términos geográficos, históricos y políticos, a saber:

La difusión geográfica de dicha cultura de la memoria es tan amplia como variados son los usos políticos de la memoria, que abarcan desde la movilización de pasados míticos [...] hasta intentos recientes en Argentina y Chile de crear esferas públicas para la memoria real, que contrarresten la política de los regímenes postdictatoriales que persiguen el olvido a través tanto de la “reconciliación” y de las amnistías oficiales como del silenciamiento represivo [...] Más allá de las diferencias entre la Alemania de posguerra y Sudáfrica, la Argentina o Chile, el ámbito ‘político’ de las prácticas de la memoria sigue siendo nacional, no posnacional o global (Huysen, 2002, p.20).

Al calor de estos debates surgen entonces los llamados lugares de memoria “sitios memoriales; monumentos, museos y memoriales; y estrategias locales, descentralizadas y/o performativas de marcación de la memoria en el espacio” (Schindel, 2009, p.1), que requieren para su existencia y subsistencia la presencia activa de emprendedores de la memoria, “sujetos que pretenden el reconocimiento social y de legitimidad política de una (su) versión o narrativa del pasado. Y que también se ocupan y preocupan por mantener visible y activa la atención social y política sobre su emprendimiento” (Jelin, 2002, p.49), en tanto que las formas de representación inscriptas en el territorio conllevan siempre implícitas y expresan

luchas territoriales sentidas y justificadas en términos de derechos de ‘propiedad’ anclados en memorias del pasado, en reclamos ancestrales y en esfuerzos por recrear y traer al presente memorias e identidades referidas a un pasado colectivo, sea histórico o mítico (Jelin y Langland, 2003, p. 1).

Pero en estos casos en un sentido tanto más restringido, siendo “marcas físicas y territorios en espacios vividos y transitados cotidianamente -un edificio, una placa, un memorial o un monumento-[donde] el objeto de la lucha está ligado a un pasado

doloroso y vergonzoso” (Jelin y Langland, 2003, p.2). A estos espacios podemos agregar los museos de memoria, como lugares significativos para una colectividad, con valor simbólico y político que se manifiesta en rituales conmemorativos, recibiendo un reconocimiento legítimo por la aprobación del Estado (Jelin y Langland, 2003, p.3). Asimismo, no se trata solo de recuperar los espacios y recordar la violencia, sino de activar esa memoria para habitar la ausencia y construir sociedades más justas. Las memorias, en tanto voces políticas que se enfrentan, disputan el futuro y la justicia como principio de verdad.

Eso nos refiere a la noción de memorias elaborada por Elizabeth Jelin (2002) como categoría social a la que se refieren u omiten los actores sociales, su uso (abuso, ausencia) social y político, como así también las diferentes conceptualizaciones del sentido común. Y si hablamos de memoria, el olvido y el silencio resultan inherentes a esta categoría social, en tanto que toda narrativa del pasado implica una selección, un recorte, lo que conlleva implícito un primer tipo de olvido necesario para la supervivencia y funcionamiento tanto del sujeto individual, como de la comunidad, siendo que existen una multiplicidad de situaciones en las que se manifiestan los olvidos y los silencios, con diversos usos y sentidos (Jelin, 2002, 29).

Museos de memoria reciente

A partir de esto, y desde un escenario político, social y cultural actual nos interesa abordar la memoria que hace el esfuerzo de recuperar del olvido la tragedia y el horror desencadenados por el terrorismo de estado en la Argentina haciendo foco en la instalación de museos de memoria.

Los museos de la memoria reciente, (...) se proponen como instrumentos para una interpretación del terrorismo de Estado, pero también para una pedagogía de la convivencia en la diversidad que aporte al estatuto de la educación para la paz en un mundo amenazado por la violencia globalizada (Peluffo, 2015, p. 36).

Estos museos que, como museos históricos acogieron, durante las últimas décadas del siglo XX, las escenas de los crímenes de estado socialmente motivados, o el lugar que las víctimas eligen para conmemorar tales crímenes se diferencian por su cualidad de los museos y memoriales tradicionales. A diferencia de los museos históricos, los cuales muestran exhibiciones que ilustran el desarrollo y condiciones históricas dentro de su esfera de competencia, o los memoriales tradicionales, los cuales son generalmente dedicados a gente excepcional en posiciones de significancia biográfica y para eventos

ocurridos en escenas históricas; los nuevos museos memoriales conmemoran las víctimas de crímenes socialmente motivados.

Ello implica la adopción de una posición crítica en dirección a las ideologías y las concepciones de la práctica y organización del Estado que guio a la gente a ser perseguida.

Tales museos se crean siguiendo un arduo proceso de aprendizaje para confrontar esos crímenes como un asunto de conciencia pública. Estos sentidos de las memorias en conflicto indican que el pasado siempre está en disputa, y como dice Andreas Huyssen, no “hay otra forma de estudiar el pasado que políticamente (...) [pero] éstas áreas de conflicto de la memoria social y política, creo que, precisamente, dan buenas oportunidades a los museos para crear exposiciones, conferencias y debates sobre ello” (MNCARS, 2011, 00:11 – 00:48). Incluso, es justamente el artefacto museo el que -a diferencia de los memoriales, que una vez construidos son olvidados-, tiene, “a través de sus instalaciones, a través de sus exposiciones (...) la oportunidad de transformar la memoria, la memoria personal, la memoria de los objetos, etc., en conocimiento histórico” (MNCARS, 2011, 2:17 – 2:33).

En estos museos la misión de rememorar el pasado traumático y conmemorar a las víctimas, reconoce la situación de que los crímenes ocurridos han sido intencionalmente encubiertos, “los autores de tales atrocidades [intentaron] por todos los medios ocultar los rastros de sus acciones” (Burucúa y Kwiatkowski, 2014, 14). Por lo que es frecuente que no posean acervos, y que sus fondos documentales y colecciones se constituyan en su momento fundacional o al cabo de comenzar a funcionar como museos. Este rasgo singular los acerca a la categoría de museos narrativos desarrollada por Elaine Heumann Gurian para definir aquellas instituciones museísticas que cuentan y explican historias sin la necesaria presencia de objetos. El museo narrativo centra su atención principalmente en la explicación de una historia, ya que reconoce que los objetos tienen un uso importante pero limitado. En estos museos, los objetos sirven fundamentalmente como evidencia. Estos museos pueden incluir emociones en la elaboración de una narración y suelen aprovechar todos los medios interpretativos posibles y estrategias de exhibición.

Museo de la Memoria de Rosario

Partiendo de la anterior caracterización, nos interesa aquí, entonces analizar la narrativa que construye el Museo de la Memoria de Rosario para conmemorar y comunicar la memoria social sobre el pasado reciente.

Los diversos sucesos significativos que tuvieron lugar en la ciudad de Rosario y que la posicionaron como uno de los principales testigos de la represión dictatorial, se constituyen en el germen del posterior proceso conflictivo de recuperación del sitio donde hoy se ubica el Museo de la Memoria, proceso impulsado por los organismos de derechos humanos de Rosario que involucraron a una heterogeneidad de actores -el Estado provincial y el municipal, la Legislatura Provincial y el Consejo Deliberante, los ocupantes de dicho sitio, y la opinión pública en general- (Scocco, 2016, pp. 142-143). Estos sucesos ubican a la ciudad de Rosario como pionera en la construcción de políticas de memoria, con la promoción, por parte de los organismos de derechos humanos, de la creación en el año 1996 de una Comisión Pro Museo de la Memoria que dos años más tarde impulsó la promulgación de la ordenanza que dio origen al museo, como así también del Centro Popular de la Memoria en el año 2002.

A partir de esto, enmarcamos la construcción del museo en un ciclo memorial de política nacional que comienza a sentarse en la década de 1990 donde, paralelamente al gobierno de Carlos Menem, se formula una agenda que reflexiona sobre los anclajes materiales de la memoria. Cabe destacar aquí la importancia de los ciclos memoriales diseñados desde el plano político nacional en la construcción de sentidos y formas de interpretar las huellas del pasado.

En la Argentina la memoria colectiva y sus expresiones se fueron transformando desde la década del ochenta en adelante. Tuvieron diferentes características apenas comenzada la democracia, hicieron un viraje en la década del noventa, volvieron a cambiar a partir del 2003, para emprender un nuevo rumbo a partir de 2015, cuando comenzamos a transitar y vivenciar el actual ciclo memorial. Un dato significativo y un legado sustantivo de estos derroteros ha sido la constante manifestación pública en las calles, ya que los espacios públicos se convirtieron en los “lugares de memoria”. Es allí donde se dirimen- de manera privilegiada- las disputas memoriales y por ende políticas, en nuestro país (Flier, s/f, p.5).

Desde 1947, y hasta 1982, el edificio actual del museo -vivienda urbana construida en el año 1928, y utilizada como casa de familia- fue sede del poder militar, base burocrática y operativa del Comando del II Cuerpo de Ejército. Hacia fines de 1975 Rosario se convirtió en escenario de intermitentes luchas antsubversivas, al tiempo que las fuerzas policiales y penitenciarias quedaron bajo el control del Comando del respectivo Cuerpo

de Ejército, aspecto que más adelante posicionó a la ciudad como eje desde el cual se desplegó el accionar represivo sobre el área (Águila, 2008, 48).

Una vez finalizada la dictadura en 1983 la propiedad donde hoy se ubica el museo fue vendida a un particular con altas posibilidades de ser demolida, acción que fue impedida por la Comisión de Preservación del Patrimonio, que englobaba diversos entes públicos. Luego de varios años de reclamos, luchas y disputas, el espacio fue recuperado por la Municipalidad de Rosario e inaugurado allí en diciembre del año 2010 el Museo de la Memoria en su sede definitiva (Figura 1), en tanto que en un principio el museo se había instalado de manera provisoria en la sede de la Secretaria de Cultura y Educación, en la ex Estación Ferroviaria Rosario Norte (Scocco, 2016). Se puede afirmar entonces que el museo, ubicado en el corazón de la ciudad y la vida diaria, frente a la plaza San Martín, la Facultad de Derecho, a cien metros de la ex Jefatura de Policía provincial, y a doscientos del ex Centro Clandestino de Detención conocido como Servicio de Informaciones -recuperado en el año 2002-, se inscribe dentro de la categoría de *territorios de memoria* que desarrolla la antropóloga Ludmila da Silva Catela (2001), como alternativa a la idea de *lugares de memoria* que plantea Pierre Nora, para pensar y analizar los debates y sucesos generados en Rosario sobre los sitios de memoria (Águila, 2007):

[...] frente a la idea estática, unitaria, sustantiva que suele suscitar la idea de lugar, la noción de territorio se refiere a las relaciones o al proceso de articulación entre los diversos espacios marcados y las prácticas de todos aquellos que se involucran en el trabajo de producción de memorias sobre la represión; resalta los vínculos, la jerarquía y la reproducción de un tejido de lugares que potencialmente puede ser representado por un mapa. Al mismo tiempo, las propiedades metafóricas del territorio nos llevan a asociar conceptos tales como conquistas, litigios, desplazamientos a lo largo del tiempo, variedad de criterios de demarcación, de disputas, de legitimidades, derechos, soberanías (da Silva Catela, 2001, p.161).

Ubicado sobre la calle Córdoba al 2019, el museo exhibe en la actualidad un patrimonio artístico conformado en su totalidad por 10 obras de artistas locales que conforman la muestra permanente¹. El museo se organiza en diversas áreas conformadas a partir del departamento de Patrimonio y Documentación y brinda espacios de consulta y trabajo, a saber: una Biblioteca especializada y un Centro Documental, un departamento de

¹Ausencias, Gustavo Germano; Berimbau, León Ferrari; Entre nosotros, Graciela Sacco; Evidencias, Norberto Puzzolo; Justicia perseguirás, Javier Armentano y Pablo Romano; Lectores, Federico Fernández Salaffia y Lucrecia Moras; Malvinas, Gerardo Dell'Oro; Memora, Dante Taparelli; Pilares de la memoria, Dante Taparelli; Reconstrucciones, coordinación arquitecta Alejandra Buzaglo; Ronda, la ardiente paciencia, Daniel García.

Investigaciones Históricas y Jurídicas que se compone de un Centro de Estudios, y un Servicio de Orientación Jurídica.

Figura 1

Museo de la Memoria, Rosario. Vista exterior del museo. Foto de las autoras.

Exposición permanente: análisis de su narrativa

La misión o propósito que guía la muestra permanente aparece declarada en el texto del folleto que la recepción del museo ofrece al visitante cuando se ingresa. Allí se dice que

Se ofrece al público una muestra permanente con obras de artistas locales, curada a partir de ejes temáticos que habiliten la reflexión, con la mediación del arte y la literatura, sobre la historia política desde el presente, proponiendo así un lugar de interpretaciones en el que los visitantes participen directamente a través de sus sentidos (Museo de la Memoria, `n.d`, 1)

A partir de esta invitación del museo, la expectativa como visitantes es entonces, alcanzar una reflexión sobre el pasado reciente a través de la intermediación del arte y la literatura, involucrando nuestros sentidos. Para recuperar la materialización de esa misión en la muestra, recorreremos la exhibición con la herramienta metodológica de la ficha de crítica de contenidos (Sarno y otros, 2005), que concierne a un abordaje estrictamente museográfico, con una perspectiva de estudio fenoménica, relacionando la curaduría y los visitantes como elementos indisolubles, ligados por la presencia- ausencia de los objetos. (Sarno y otros, 2005, 2).

Al ingreso al museo y antes de comenzar a recorrer la exposición, se percibe el espacio interior y éste nos recibe apaciblemente, tratándose de un lugar luminoso, perfumado, pulido y tranquilo. El ámbito de inicio de la exhibición es amplio, despejado y no abruma con carteles, apoyaturas o señalética. Se escuchan sonidos propios de alguna de las obras, que no molestan sino más bien producen una sensación despejada en la mente que invita a aminorar el ritmo precipitado de la vía pública, aspecto que se ve reforzado por la amable recepción.

Desde el comienzo del recorrido no se distingue un público especial al que está destinada la exposición, pero se estima que es al público general, resultando compleja la comprensión del sentido de la muestra para público infantil.

En tanto es una muestra permanente, no presenta título ni subtítulo, tampoco hay un espacio ni físico ni conceptual introductorio, ni cierre o conclusión de la exposición. La

disposición de la planta de la arquitectura de la casa origina un recorrido mixto, con espacios más amplios y libres articulados por el diseño museográfico y otros delimitados por la propia arquitectura. Esto suscita en algunos ámbitos una visibilidad clara y abarcativa de las obras expuestas y en otros no directamente visibles, la expectativa y sorpresa de descubrimiento.

Las obras que componen la muestra se encuentran ubicadas de manera individual y aislada, y se utilizan como vehículos para comunicar ideas que son a su vez, los fines de la exposición.

Siguiendo con el recorrido se observa la presencia de tarimas, atriles y bancos de madera, sillas cromadas de cuero negro, y señalética concerniente a la salida de emergencia. En la sala de la instalación *Lectores*, donde se ubican sillas y atriles para la lectura, las apoyaturas se leen como sistema. Asimismo, se observa en la exposición la presencia de dispositivos multimedia: cañones de video, reproductor de video, y reproductores de sonido. Estos dispositivos no proporcionan interactividad a la muestra, y el sonido que se reproduce es abierto y suave.

La iluminación es suficiente, y se observa una combinación entre la luz artificial (LED), y la luz natural que ingresa por las ventanas y claraboyas, generándose climas y efectos escenográficos. El color en el diseño es neutro, no distrae, y produce un contraste entre el blanco de las paredes y los marcos negros de las ventanas.

En cuanto al anclaje textual, el texto introductorio, ubicado en la escalera de acceso a la casa, comunica sobre la funcionalidad del edificio durante los años de la última dictadura militar, su posterior recuperación, y su función actual como museo.

Durante el recorrido podemos distinguir tres niveles de lectura: títulos y autores de las obras o instalaciones museográficas a modo de cédulas; textos que acompañan a algunas de las obras y se ofrecen como suvenir a los visitantes² y textos que ofrecen una interpretación de las obras³ o describen los objetivos de realización de las instalaciones museográficas⁴. Todos los textos presentes en la exhibición se asocian y articulan de manera favorable y positiva con las producciones.

² Las obras que poseen este anclaje textual son: Ausencias, Evidencias, Justicia perseguirás, Lectores, Memora, y Reconstrucciones.

³ Ausencias

⁴ Lectores y Déjame que te cuente

El diseño general de la muestra nos parece efectista, equilibrado y armonioso, siendo un aspecto a destacar las diferentes emociones que generan las obras y la disposición museográfica -tristeza, ansiedad, enojo-, emociones todas que conducen a una posterior reflexión a través de los sentidos.

En relación a las herramientas de promoción, la exposición se difunde vía redes sociales Facebook, Instagram y sitio web oficial <http://www.museodelamemoria.gob.ar>, como así también se ofrece, de forma gratuita, folletería al público. Estos recursos comunicativos son eficientes al momento de planear nuestra visita al museo o a alguna de sus actividades para los públicos.

Una vez terminado el recorrido de la exposición, se puede afirmar que la misma logra comunicar sus mensajes, al tiempo en que la exhibición motiva e invita a la reflexión sobre la temática que aborda. No obstante, quisiéramos destacar que entendemos que la importancia de visitar el pasado no se limita solo a esa acción sino que su verdadero potencial reside en poder explicar rasgos del presente, poder evidenciar, en la actualidad, nuevos espirales de violencia política. En este sentido nos interesa retomar la noción de *memoria ejemplar* acuñada por Tzvetan Todorov (1995), que define en contraposición a la *memoria literal*, como modo de distinción de los buenos y los malos usos del pasado:

El acontecimiento recuperado puede ser leído de manera literal o de manera ejemplar. Por un lado ese suceso, es preservado en su literalidad, permaneciendo intransitivo y no conduciendo más allá de sí mismo. [...]. O bien, sin negar la propia singularidad del suceso decido utilizarlo, una vez recuperado [...] y me sirvo del él como de un modelo para comprender, situaciones nuevas con agentes diferentes [...] el pasado se convierte por tanto en un principio de acción para el presente (p. 30,31).

Particularmente, y en relación a la exhibición, consideramos que en el recorrido realizado no se hace visible la recuperación de la memoria literal en forma de memoria ejemplar, al menos si se circula por la misma de manera solitaria, es decir, sin la conducción de una visita guiada. No obstante, nos interesa destacar aquí que esta observación se limita al recorrido de la muestra permanente, no a la totalidad de las actividades que se plantean desde el museo. Si se visita la página web del mismo se observará que, si bien el eje principal es lo acaecido durante la última dictadura, desde el Departamento de Educación se proponen diferentes actividades a partir de las cuales se establecen vínculos con el presente, siendo un ejemplo de ello, el programa educativo de producciones audiovisuales *Ver para Saber*, que desarrollan desde el año 2006 en

conjunto con el Centro Audiovisual de Rosario, donde se reflexiona sobre temáticas de actualidad que atraviesan a los jóvenes.

Las obras de arte como narrativa sensible de la memoria reciente

En su trabajo de construcción de la narrativa, el museo incorporó las obras de arte que exhibe a partir de una convocatoria a los más reconocidos artistas de Rosario para intervenir el espacio museístico. Así también, el diseño expositivo contiene instalaciones museográficas que engarzan el recorrido sosteniendo el sentido de la narrativa junto a las obras de manera equivalente.

Para el análisis se seleccionaron tres obras y una instalación museográfica:

En la obra *Ronda, la ardiente paciencia* (2010) de Daniel García, el artista dibujó y pintó con acrílico blanco sobre cemento alisado los emblemáticos pañuelos de las Madres de Plaza de Mayo, evocando las marchas en la plaza, como símbolo de la resistencia al terrorismo de Estado. La pieza se halla en la estratégica ubicación de la media rotonda vidriada que se asoma al patio exterior de la casa, hacia el frente por calle Mariano Moreno. A su vez, la obra se encuentra acompañada por un audio de Héctor de Benedictis en el que se oyen relatos y canciones con las voces de las madres. La disposición de los pañuelos en el suelo, el sonido ambiente, la forma circular y las aberturas vidriadas que dan a la calle desde las que se puede observar a los transeúntes pasar, celebra una muy lúcida apropiación del espacio arquitectónico. Recorrer la obra, a la que podemos pensar como instalación sonora y *site specific*, invita a poner el cuerpo e implica la compresión somática y la imaginación incorporada. Conocemos a través del entendimiento que utiliza los sentidos, “la caja de herramientas del cuerpo, (...) [que] incluyen el ritmo y la musicalidad, los gestos y la comunicación, y la intencionalidad” (Bedford, 2010). La obra, que captura de modo inteligente ese espacio *difícil* dentro de la casa, se acopla al recorrido articulando en la narrativa de la muestra el propósito claro de una reflexión a través de los sentidos. Por un momento caminamos junto con las Madres.

Figura 2

Ronda, la ardiente paciencia, Daniel García. Foto del Museo de la Memoria recuperada de <http://www.museodelamemoria.gob.ar/page/obra/id/58/Garc%C3%ADa%2C-Daniel-/Ronda%2C-la-ardiente-paciencia>

La instalación *Evidencias*, (2010) de Norberto Puzzolo (Figura 3) se ubica en el patio interior de la casa, al que se accede bajado una escalera y posee en el centro una fuente de mosaicos. El espacio se ilumina por una gran claraboya cenital y todo el ámbito recuerda a un patio interior andaluz. La obra se compone de dos paneles-tableros ubicados sobre paredes laterales de manera enfrentada que contienen más de 200 piezas que, desde una perspectiva lúdica, construyen un gran rompecabezas. Estas fichas representan cada uno de los niños arrebatados de sus familias biológicas durante los años de la última dictadura militar. En el centro del espacio y por encima de estos tableros, el artista ubica una gigantografía en la que se puede ver un paisaje amplio y verde al aire libre, sobre el cual se proyectan niños y adultos en situaciones de esparcimiento y juego, al tiempo en que se reproduce una banda de sonido de Lisandro Puzzolo en el que se escucha como una maestra en una situación escolar cotidiana toma asistencia -presente, ausente-. La obra se actualiza cada año con los casos que van siendo resueltos por las Abuelas de Plaza de Mayo (Museo de la Memoria, n.d). Del lado del panel de casos pendientes se pasa la ficha al lado del panel de los casos resueltos. La quietud y relajación que se genera en este espacio, potenciada por la presencia de dos bancos de madera que invitan al visitante a sentarse y observar la totalidad de la instalación en calma, se trastoca en estupor y desasosiego cuando nos acercamos a los paneles para ver y leer con detenimiento cada pieza. El sonido de voces de niños, la imagen de éstos jugando, la familiaridad con el patio de la casa nos contiene y relaja, pero solo para convocarnos a atender reflexivamente el sentido que recuerda esta instalación “el incesante trabajo de restitución de la identidad de decenas de niños arrebatados a sus familias biológicas por el aparato represivo” (Museo de la Memoria, n.d) de la dictadura.

Figura 3

Instalación *Evidencias*, Norberto Puzzolo. Foto de Guillermo Turín, recuperada de <http://www.museodelamemoria.gob.ar/page/obra/id/1/Puzzolo%2C-Norberto/Evidencias>

La obra *Pilares de la memoria* (2010) de Dante Taparelli (Figura 4), se encuentra conformada por 10 pilares cilíndricos de bronce diseñados y construidos por Martín

Gatto, están inspirados en los cilindros tibetanos de rezos que se hacen girar con las manos y nos devuelven una esperanza auspiciosa. Al hacerlos funcionar restituyen los nombres de las víctimas y replica como en sus deudos, la eterna búsqueda (Museo de la Memoria, 2010). Este memorial está dedicado a la memoria de los miles de detenidos desaparecidos en los años de la última dictadura militar. El listado de los nombres es una réplica del listado que conforma el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado que se encuentra en el Parque de la Memoria en C.A.B.A. En este memorial sensible la calidez de lo humano *pone en movimiento* la evocación de los ausentes. Y la remembranza es conducida a través de los nombres. Este modo de conmemoración pública a nivel local y nacional se reconoce desde la Primera Guerra Mundial, donde “muchos –quizás la mitad- de los muertos no tuvieron tumba conocida. [Por lo que las recordaciones] resaltaron los nombres por encima de todo. Los nombres de los muertos era lo único que quedaba de ellos” (Jay, 2004, 336) lo que coincide con la mecánica del terror de la dictadura en Argentina.

Figura 4

Pilares de la Memoria, Dante Taparelli. Foto de las autoras.

El espacio *Lectores* (2003) diseñado por Federico Fernández Salaffia y Lucrecia Moras (Figura 5) invita a través de la lectura a la reflexión en torno a la condición humana en situaciones límite. Se compone a partir de la disposición en la sala de pupitres y sillas de cuero negro cromadas. Cada pupitre exhibe un libro diferente, algunos con fragmentos escritos y otros solo con imágenes, que abordan temáticas referidas al arte, la experiencia del límite, la condición humana, los combates por la historia y las venas abiertas. Este espacio también contiene una serie de fichas que lo sobrevuelan, las cuales pertenecieron a socios y socias de la Biblioteca Argentina (de Rosario), que hoy permanecen desaparecidos. Y se completa con la Colección *Déjame que te cuente*, que es un proyecto destinado a contar historias de víctimas del terrorismo de Estado de Rosario, a partir de materiales recopilados por el Centro Documental Rubén Naranjo.

En este espacio se invita a los visitantes a demorarse y concentrarse en la lectura y la reflexión a partir de los textos ofrecidos. La instancia convoca a que nos compenentremos más con las arduas condiciones de intentar comunicar la experiencia de la violencia política y sus consecuencias de horror.

Las fichas de socios que sobrevuelan la estancia recuperan los nombres y las fotos carnet, un modo emblemático de representación de los desaparecidos, desde los primeros reclamos.

Figura 5

Espacio museográfico *Lectores*, Federico Fernández Salaffia y Lucrecia Moras. Foto de las autoras

Palabras finales

El Museo de la Memoria de Rosario se constituye como un museo de conciencia, que propone en su misión una reflexión crítica sobre el pasado reciente eligiendo la mediación del arte como estrategia, e invitando a que los visitantes participen directamente desde sus sentidos; evita convertirlos en espectadores pasivos de un relato canonizado. A igual que los muchos otros sitios y museos de memoria es una herramienta de la pedagogía de la memoria (Crenzel, 2016: 65). A partir de nuestro recorrido analítico, consideramos que el museo logra acercarse a su propósito, ya que el énfasis que pone el diseño de la muestra en el acercamiento a los visitantes apelando a sus sentidos es significativo. Las obras que componen la exposición complementan la visualidad con sonido e invitan a poner el cuerpo, a interactuar con ellas. Los textos que acompañan a las obras y anclan los significados son imprescindibles, pero no son ellos los que centralmente nos conducen a comprender e interpretar los sentidos de la narrativa expositiva, sino que nuestra comprensión depende de compenetrarnos con lo que nos ofrece la puesta de manera integral y sensitiva. Esto responde a pensarlo como un museo narrativo, donde la contextualización es fundante para el acceso simbólico al relato. Si bien esto acontece en la visita guiada, es también cierto que el contexto histórico del terrorismo de Estado en la Argentina, no está suficientemente abordado. Para las generaciones más jóvenes y los visitantes no informados, la contextualización histórica es limitada si decidimos circular en solitario por la muestra. No hay códigos QR, hojas de sala u otros recursos que amplíen la información, que colaboren a hacer conexión para alcanzar una reflexión sobre el pasado reciente a través de los sentidos.

En esta línea, y retomando la categoría de *memoria ejemplar* acuñada por Todorov, consideramos pertinente destacar que el rol que asumen las producciones artísticas en la

representación de la memoria del horror deberían construir un dialogo entre pasado, presente y futuro, utilizando las experiencias pretéritas para actuar en el presente y dar batalla a los mecanismos de opresión e injusticias vigentes en la actualidad. Aspecto que nos conduce inevitablemente a cuestionarnos sobre las lecturas, reflexiones e interpretaciones que hace la sociedad de estas formas de tramitar y representar el dolor ¿logran establecer relaciones con las diferentes formas de violación a los derechos humanos en el tiempo actual? ¿Tienen incidencia en la disputa pública contemporánea? ¿Cuáles son las cartografías que traza la sociedad sobre este pasado que no pasa?

Referencias Bibliográficas

Águila, G. (2007) “Dictadura y memoria. El conflictivo contrapunto entre las memorias de la dictadura en Rosario”. *Prohistoria*, XI (11), 91-106.

Bedford, L. (mayo de 2010). *Trabajar en modo subjuntivo*. Ponencia presentada en la Jornada de discusión De la idea al montaje: ¿Cómo poner en escena un concepto de exposición?, Museo de Bellas Artes de Salta, Secretaría de Cultura, Gobierno de la Provincia de Salta, Salta, Argentina.

Brebeck, W. (2001) Plea for the creation of an International Committee for Memorial Museums for Public Crimes against Humanity within the scope of the International Council of Museums. ICOM. Traducción del autor. Recuperado de http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icmemo/pdf/plea_ICMEMO.pdf

Burucúa, J. E. y Kwiatkowski, N. (2014). *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires, Argentina: Katz.

Crenzel, E. (2016) “Sitios de memoria en la Argentina, una reflexión”. *Revista de investigación en Ciencias Sociales*. Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Buenos Aires 62 - 65. Recuperado de <http://www.sociales.uba.ar/wp-content/blogs.dir/219/files/2016/03/13.-DOSSIER CRENZEL 90.pdf>

Da Silva Catela, L. (2001). *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. La Plata, Argentina: Ediciones Al Margen.

Flier, P. (s/f). Coloquio Internacional: Desaparición forzada en las experiencias nacionales: gestión ciudadana y prácticas forenses. La memoria social en Argentina. Sus legados y desafíos para la construcción de ciudadanías democráticas: entre la memoria y la historia.

Flier, P. (2008) *El desafío de las políticas de la memoria en la historia reciente argentina frente al Bicentenario. Los caminos en la búsqueda de la verdad, justicia y memoria*. Encuentro Internacional Imaginarios, memorias y perspectivas del Bicentenario en América Latina, Universidad Nacional de Córdoba.

Flier, P. (2014) Introducción. En: Flier, P. (comp.) *Dilemas, apuestas y reflexiones teórico metodológicas para los abordajes en Historia Reciente*. Colección Estudios/Investigaciones. Edulp, Universidad Nacional de La Plata.

Franco, M., & Levín, F. (2007) *Historia Reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós.

Heumann Gurian, E. (2010) Choosing among the options an opinion piece about museum definitions Excerpted for Seminar on Leadership, Buenos Aires, Argentina. En *Curator: The museum Journal* 45 (2), 75-88. Traducción Fundación TYP A.

Huyssen, A. 2002. *En busca del futuro perdido*. CDM, México: FCE. Goethe Institut.

Jelin, E. (2002) *Los trabajos de la memoria*. Madrid, España: Siglo XXI.

Jelin, E. y Langland, V. (2003). "Introducción. Las marcas territoriales como nexo entre pasado y presente" (pp. 1-18). En Jelin, E. y Langland, V. (Comps.) *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid, España: Siglo XXI.

Museo de la Memoria. (2010) *Pilares de la memoria*. En Colección de obras. Recuperado de <http://www.museodelamemoria.gob.ar/page/obra/id/26/Taparelli%2C-Dante/Pilares-de-la-memoria>

Museo de la Memoria. (n.d) Museo de la memoria de Rosario (Folleto). Rosario, Argentina, Museo de la Memoria.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2011) *Entrevista a Andrea Huyssen*. [Archivo de Video] Recuperado de https://www.museoreinasofia.es/buscar?bundle=%28video+OR+audio+OR+radio%29&keyword=Andreas+hyussen&f%5B100%5D=&fecha=&items_per_page=15&pasados=1&sort=rel

Peluffo Linari, Gabriel (2015). Patrimonio cultural y espacios de la memoria en América Latina, *TAREA*, 2 (2), 36-43. Recuperado de <http://www.unsam.edu.ar/ojs/index.php/tarea/issue/view/9>

Pierre, N. (1998). La aventura de Les lieux de mémoire. *Revista Ayer* (32). Asociación de Historia Contemporánea.

Sarno, A. y otros (2005). La crítica de exhibiciones. Una propuesta innovadora que pone en crisis las puestas museográficas. En AAVV. *Conservación, educación, gestión y exhibición en museo*. Córdoba: Red Jaguar, Brujas.

Scocco, M. (2016) “La conmemoración de pasados traumáticos en Argentina. Sitios de Memoria y Museos en Rosario”, *Revista de Estudios Sociales Contemporáneos* (14), p. 140-154. Mendoza: IMESC, IDEHESI/Conicet, Universidad Nacional De Cuyo.

Schindel, E. (2009). Insertar el pasado en el presente: memoria y espacio urbano. *Política y Cultura*, (31), 65-87. CDM: Universidad Autónoma Metropolitana. Recuperado de <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=26711982005>

Todorov, T. (1995). *Los Abusos de la Memoria*. París, Francia: Arléa.

Winter, Jay. (2004). Conmemorar la guerra. En AAVV. *En Guerra. Catálogo de la exposición homónima*. (pp. 330-338) Barcelona: Diputació de Barcelona. Centro de la Cultura Contemporánea de Barcelona y Forum Barcelona.