

El Museo de la Memoria de Rosario
La memoria reciente a través del arte y los sentidos
Pamela Dubois, Marcela Andruchow
Arte e Investigación (N.º 17), e046, mayo 2020. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e046>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

EL MUSEO DE LA MEMORIA DE ROSARIO LA MEMORIA RECIENTE A TRAVÉS DEL ARTE Y LOS SENTIDOS

MUSEUM OF MEMORY OF ROSARIO
RECENT MEMORY THROUGH ART AND SENSES

PAMELA DUBOIS / pamela.sdubois@gmail.com

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

MARCELA ANDRUCHOW / marcela_andruchow@yahoo.com.ar

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Artes.

Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 28/1/2020 | Aceptado 3/4/2020

RESUMEN

En este trabajo se indaga sobre la relación existente entre misión expositiva del museo y memoria, a través de la mediación de las producciones artísticas que representan la violencia del Terrorismo de Estado en la última Dictadura Militar (1976-1983). El caso abordado es 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 que conmemoran y comunican la memoria social sobre el pasado reciente. La recuperación y construcción de ese espacio como museo materializa la violencia política de *un pasado que no pasa* (Rousso, 2018) y evidencia la exigencia de no olvidar como compromiso social. Se entiende, entonces, a los museos de memoria como herramientas fundamentales de la pedagogía de la memoria (Crenzel, 2016, p. 65).

PALABRAS CLAVE

Museos; memorias; arte; representación

ABSTRACT

This work inquires into the relationship between the museum's exhibition mission and memory, through the mediation of artistic productions depicting the violence of State Terrorism in the last Military Dictatorship (1976-1983). The case addressed is the narrative of the permanent exhibition of the Museum of Memory of Rosario. Some of the contemporary works of art that articulate the exhibition are analyzed as performances commemorating and communicating social memory about the recent past. The recovery and construction of this space as a museum materializes the political violence of a *past that does not happen* (Rousso, 2018) and shows the demand not to forget as a social commitment. It is then understood to be memory museums as fundamental tools of memory pedagogy (Crenzel, 2016, p. 65).

KEYWORDS

Museums; memories; art; representation



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

ARTÍCULOS

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 se 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 (Huysen, 2002). 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). Estos lugares 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).

Las marcas de la memoria sobre el espacio, en los casos de la memoria reciente, resultan «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 & Langland, 2003, p. 2). Entre estos espacios podemos incluir a los museos de memoria como lugares significativos para una colectividad, con valor simbólico y político que se manifiesta en rituales conmemorativos, que reciben un reconocimiento legítimo con la aprobación del Estado (Jelin & Langland, 2003, p. 3). Asimismo, no se trata solo de recuperar los espacios y de recordar la violencia, sino de activar esa memoria para habitar la ausencia y para construir sociedades donde se dé una oportunidad a «la convivencia en la diversidad que aporte al estatuto de la educación para la paz en un mundo amenazado por la violencia globalizada» (Peluffo Linari, 2015, p. 36). Como herramienta fundamental de la pedagogía de la memoria (Crenzel, 2016, p. 65), se considera que los museos memoriales aparecen como lugares favorecidos para elaborar y sostener en el tiempo narraciones de la memoria sobre el pasado reciente.

Eso nos remite a la noción de memorias elaborada por Elizabeth Jelin (2002), entendida 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 cuanto que toda narrativa del pasado implica una selección, un recorte, lo que conlleva implícito un primer tipo de olvido necesario para la supervivencia y para el 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, p. 29). Las concepciones, los usos, las selecciones y las omisiones en las memorias también se articulan en las narrativas de los museos memoriales.

LOS MUSEOS DE MEMORIA RECIENTE

A partir de esto, y desde un escenario político, social y cultural actual, abordamos la narrativa memoria de los museos que se esfuerza por recuperar del olvido las consecuencias del terrorismo de Estado en la Argentina.

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 los memoriales tradicionales. A diferencia de los museos históricos, los cuales muestran exhibiciones que ilustran el desarrollo y las 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 (Brebeck, 2001).

Ello implica la adopción de una posición crítica en dirección a las ideologías y a las concepciones de la práctica y la organización del Estado que guió 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 (en MNCARS, 2011), no «hay otra forma de estudiar el pasado que políticamente [...] [pero] estas 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» (00:11). 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).

En estos museos la misión de rememorar el pasado traumático y de 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 & Kwiatkowski, 2014, p. 14). Por lo que es frecuente que no posean acervos y que sus fondos documentales y sus 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 (2010) 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. Pueden incluir emociones en la elaboración de una narración y suelen aprovechar todos los medios interpretativos posibles y estrategias de exhibición.

Encontramos, también, que en los recientes museos de memoria las producciones artísticas participan extensamente de sus narrativas museográficas, y esta preferencia puede ser entendida de la siguiente manera:

Una perspectiva crítica y significativa de la relación de una comunidad con su pasado en términos de la memoria traumática compartida [...], con la posibilidad de que el arte, en sus específicas (a menudo muy mediadas, indirectas, oscuramente lúdicas, potentes, pero no acotadamente documentales o informativas) formas de testimoniar o ser testigo de ese pasado, contribuya a elaborar y superar ese pasado, y en consecuencia permita acceder a otras posibilidades en el presente y el futuro (Lacapa, 2006, p. 67).

Y, además, son museos que expanden significativamente sus herramientas educativas para atender a su necesidad de contribuir a una pedagogía de la memoria.

LA POLÍTICAS DE MEMORIA EN LA ARGENTINA

A partir de los años 2000, el gobierno nacional y los provinciales comenzaron a establecer diálogos y propuestas conjuntas entre los diferentes estamentos del Estado y los organismos de derechos humanos con la finalidad de crear instituciones de memoria y monumentos públicos que recordasen a los desaparecidos (da Silva Catela, 2001, p. 3). No obstante, esta acción de utilizar espacios para vehiculizar y para anclar la memoria en la Argentina se vio animada y reforzada por un nuevo ciclo de memoria que inauguró, específicamente en el año 2003, el gobierno de Néstor Kirchner que asumió, como política de Estado, la condena de la violación de los derechos humanos realizada durante la última dictadura militar y el impulso a una política pública de la Memoria (Flier, 2008), ciclo que incluyó significativos avances en la esfera judicial que posibilitaron la imputación y la condena de los perpetradores.

En esta misma línea se avanzó en la identificación y en la recuperación de sitios donde ocurrieron acontecimientos y prácticas represivas del pasado reciente

—campos de detención, lugares donde ocurrieron matanzas, edificios donde actores socio-políticos del pasado fueron reprimidos (Jelin & Langland, 2003)—, como así también fueron recuperados y construidos otros espacios, que si bien no funcionaron como centros clandestinos de detención, materializan la represión (Scocco, 2016), acciones todas que han dado lugar a numerosos debates, reflexiones y luchas activas sobre el pasado. En este contexto, y quizás siendo el ejemplo más significativo de esta nueva política de Estado que asumió Néstor Kirchner, en el año 2007 se produjo el desalojo total del predio que ocupó la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), escenario de uno de los centros clandestinos de detención, tortura y aniquilación más emblemático de la última dictadura militar. Cabe destacar la importancia de los ciclos memoriales diseñados desde el plano político nacional en la construcción de sentidos y de 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, 2018, p. 5).

Siguiendo en esta misma línea, resulta interesante retomar las palabras de los autores Ernesto Bohoslavsky y Germán Soprano (2010), quienes proponen, entre otras cosas, preguntarse quiénes son el Estado, en determinado tiempo y lugar. Considerar quiénes son las personas que participan, desde sus funciones, en el Estado, alumbrando nuestras reflexiones sobre las políticas de memoria que se construyen y se sustentan en los museos, y su materialización en acciones de conmemoración de los detenidos desaparecidos y víctimas del terrorismo de Estado. Asimismo, considerar este aspecto motiva nuestro interés por reconocer y por evidenciar los fundamentos, los criterios y los deseos particulares a partir de los cuales, las prácticas y/o acciones se integran a las propuestas de los museos a través del tiempo y de las distintas gestiones, tanto para el pasado reciente como para el tratamiento del presente.¹

1 Con relación a esto, es interesante destacar que, al momento de realizar la visita al museo seleccionado, este permanecía abierto al público durante una franja horaria de solo dos horas. Esta reducción del servicio a los públicos respondía a un recorte presupuestario realizado por quienes financian y/o gestionan el museo, motivo que además justificaba la falta de personal en el mismo los fines de semana, aspecto que revela la influencia que ejercen sobre la construcción del pasado reciente, los intereses y objetivos de quienes, en el presente, definen las políticas culturales públicas.

EL MUSEO DE LA MEMORIA DE ROSARIO

Partiendo de la anterior caracterización, nos interesa analizar la narrativa museográfica 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 Concejo 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.

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 antisubversivas, 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, 2007, p. 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 cuanto 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).

El museo, ubicado en el corazón de la ciudad y de 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 metros 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 (1998), 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 (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 diez obras de artistas locales que conforman la muestra permanente.² Se organiza en diversas áreas a partir del Departamento de Patrimonio y Documentación y brinda espacios de consulta y trabajo: una Biblioteca especializada y un Centro Documental, un Departamento de Investigaciones Históricas y Jurídicas que se compone de un Centro de Estudios, y un Servicio de Orientación Jurídica.

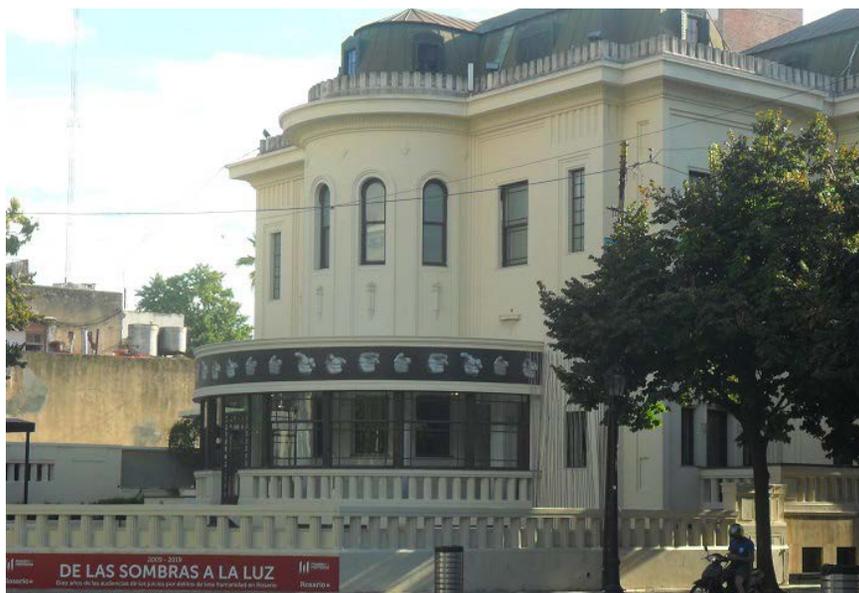


Figura 1. Museo de la Memoria, Rosario. Vista exterior del museo. Foto de las autoras

² *Ausencias* (2006), de Gustavo Germano; *Berimbau* (1979), de León Ferrari; *Entre nosotros* (2010), de Graciela Sacco; *Evidencias* (2010), de Norberto Puzzolo; *Justicia perseguirás* (2018), de Javier Armentano y Pablo Romano; *Lectores* (2003), de Federico Fernández Salaffia y Lucrecia Moras; *Malvinas* (2009), de Gerardo Dell'Oro; *Memora* (2010), de Dante Taparelli; *Pilares de la memoria* (2010), de Dante Taparelli; *Reconstrucciones* (2010), coordinada por la arquitecta Alejandra Buzaglio; *Ronda, la ardiente paciencia* (2010), de Daniel García.

LA EXPOSICIÓN PERMANENTE: ANÁLISIS DE SU NARRATIVA

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

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, s. f., p. 1).

A partir de esta invitación de la institución, la expectativa como visitantes es 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).

Al ingresar al museo y antes de comenzar a recorrer la exposición, se percibe el espacio interior y este 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, aunque resulta compleja la comprensión del sentido de la muestra para el público infantil.

En cuanto muestra permanente, no presenta título ni subtítulo, tampoco hay un espacio ni físico o 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 la 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

ARTÍCULOS

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* (2003), 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, reproductores 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 y, de esta manera, genera 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 *souvenir* a los visitantes³ y textos que ofrecen una interpretación de las obras⁴ o describen los objetivos de realización de las instalaciones museográficas.⁵ Todos los textos presentes en la exhibición se asocian y articulan de manera favorable y positiva con las producciones.

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 con las herramientas de promoción, la exposición se difunde vía redes sociales, Facebook, Instagram y sitio web oficial,⁶ 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.

3 Las obras que poseen este anclaje textual son: *Ausencias* (2006), *Evidencias* (2010), *Justicia perseguirás* (2018), *Lectores* (2003), *Memora* (2010) y *Reconstrucciones* (2010).

4 *Ausencias* (2006).

5 *Lectores* (2003) y *Déjame que te cuente* (2018).

6 Sitio web oficial del Museo de la Memoria de Rosario: <http://www.museodelamemoria.gob.ar>

LA NARRATIVA SENSIBLE DE LAS OBRAS

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 [Figura 2], 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, p. 4). 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.

La instalación *Evidencias* (2010), de Norberto Puzzolo [Figura 3], se ubica en el patio interior de la casa, al que se accede bajando 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 doscientas 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, s. f.). 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 a 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 estos 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, s. f.) de la dictadura.



Figura 2. *Ronda, la ardiente paciencia* (2010), de Daniel García. Foto del Museo de la Memoria



Figura 3. Instalación *Evidencias* (2010), de Norberto Puzzolo. Foto de Guillermo Turín

Pilares de la memoria (2010), de Dante Taparelli [Figura 4], se encuentra conformada por diez 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 previos a la última dictadura militar y durante ella. El listado de los nombres es una copia del listado que conforma el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado que se encuentra en el Parque de la Memoria en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. 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» (Winter, 2004, p. 336) lo que coincide con la mecánica del terror de la dictadura en la Argentina.



Figura 4. *Pilares de la Memoria* (2010), de Dante Taparelli. Foto de las autoras

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. Cada pupitre exhibe un libro diferente, algunos con fragmentos escritos y otros solo con imágenes, que abordan temáticas referidas al arte, a la experiencia del límite, a la condición humana, a los combates por la historia y a las venas abiertas. Este espacio también contiene una serie de fichas que lo sobrevuelan, las cuales pertenecieron a socios y a 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.

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* (2003), de 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; de esta manera, evita convertirlos en espectadores pasivos de un relato canonizado. 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 que apela a sus sentidos es significativo. Las obras seleccionadas que componen la exposición complementan su 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 apreciables, ya que enlazan la narrativa de memoria del espacio expositivo y la reflexión con la comprensión sensible que depende de nuestra compenetración con lo que nos ofrece la puesta de manera integral y sensitiva. Esto responde a pensar el museo como narrativo, donde la contextualización es fundante para el acceso simbólico al relato. Y es lo que hace posible la reflexión en torno a distintos aspectos que despierta la exposición sobre las consecuencias de las violaciones a los DD. HH. en la Dictadura.

La elección del arte (visual, de instalación, literario) a través de sus lenguajes señala que el museo elige ese vehículo limitado, pero relativamente *seguro* para construir una narrativa museográfica que colabore a conocer y a elaborar la memoria reciente; con un central objetivo pedagógico.

Pero 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.

REFERENCIAS

Águila, G. (2007). Dictadura y memoria. El conflictivo contrapunto entre las memorias de la dictadura en Rosario. *Prohistoria*, 11(11), 91-106. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2563915>

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.

Bohoslavsky, E. y Soprano, G. (Comps.). (2010). *Un Estado con rostro humano*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.

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). Consejo Internacional de Museos, París: Francia. Recuperado de http://icmemo.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/17/2019/01/plea_ICMEMO.pdf

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

Crenzel, E. (2016). Sitios de memoria en la Argentina, una reflexión. *Revista Ciencias Sociales*, (90), 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: Al Margen.

Flier, P. (septiembre de 2018). *La memoria social en Argentina. Sus legados y desafíos para la construcción de ciudadanías democráticas: entre la memoria y la historia*. Ponencia presentada en el Coloquio Internacional Desaparición forzada en las experiencias nacionales: gestión ciudadana y prácticas forenses. Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Ciudad de México, México.

Flier, P. (octubre de 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*. Ponencia presentada en el Encuentro Internacional Imaginarios, memorias

y perspectivas del Bicentenario en América Latina. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina.

García, D. (2010). *Ronda, la ardiente paciencia* [Instalación]. Recuperado de <http://www.museodelamemoria.gob.ar/page/obra/id/58/Garc%C3%ADa%2C-Daniel-/Ronda%2C-la-ardiente-paciencia>

Heumann Gurian, E. (2010). Choosing among the options: an opinion piece about museum definitions. *Curator: The museum Journal*, 45(2), 75-88. doi:10.1111/j.2151-6952.2002.tb01182.x

Huysen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

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

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

Lacapa, D. (2006). *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

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

Museo de la Memoria. (s. f.). Museo de la memoria de Rosario [Folleto]. Rosario, Argentina: Museo de la Memoria.

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

Peluffo Linari, G. (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). Recuperado de <http://revistaayer.com/articulo/954>

Puzzolo, N. (2010). *Evidencias* [Instalación]. Recuperado de <http://www.museodelamemoria.gob.ar/page/obra/id/1/Puzzolo%2C-Norberto/Evidencias>

Sarno, A., Lloret, F., Gutierrez Marx, G. y Grandi, E. (2005). La crítica de exhibiciones. Una propuesta innovadora que pone en crisis las puestas museográficas. En M. Bonnin y M. J. Fernández (Comps.), *Conservación, educación, gestión y exhibición en museo* (pp. 279-305). Ciudad de Córdoba, Argentina: Red Jaguar.

Schindel, E. (2009). Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano. *Política y Cultura*, (31), 65-87. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422009000100005

Scocco, M. (2016). La conmemoración de pasados traumáticos en Argentina. Sitios de Memoria y Museos en Rosario. *Revista de Estudios Sociales Contemporáneos*, (14), 140-154. Recuperado de <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/61132>

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