

TEATRALIDAD Y CICATRICES EN LOS MUSEOS DE LA MEMORIA

Theatricality and Scars in Memory Museums

Yael Zaliasnik Schilkrut*

“No quiero que mi casa esté amurallada por todos lados y mis ventanas tapiadas. Quiero que las culturas de todas las tierras se difundan por mi casa tan libremente como sea posible. Pero me niego a que alguna de ellas me avasalle” (M. Gandhi).

El puente Bulnes, sobre el río Mapocho, en Santiago, fue el escenario del fusilamiento de varias personas luego del golpe de Estado en manos de los militares chilenos. Entre ellos, cinco funcionarios del Hospital San Juan de Dios (otros dos integran la lista de detenidos desaparecidos) y 14 jóvenes de Puente Alto llevados hasta allí y asesinados por Carabineros el 12 de octubre de 1973. 37 años después, una expresión de *performance* o arte-acción que se inició en este mismo lugar, develó también la existencia de profundas fracturas, cicatrices o marcas en la sociedad chilena. Quedó en evidencia, así, que el arte y, dentro de este, ciertas expresiones de teatralidad¹ —que se caracterizan por pisar un territorio que Homi Bhabha llama “entre-medio” (24), una zona umbral (Víctor Turner habla de “liminalidad”)—² como la que analizaremos en más detalle, no son solo un reflejo de la realidad, sino que intervienen sobre esta en tiempo presente, “actuando” (en su doble acepción, lo que resume esta idea, donde lo teatral es a la vez ficción y realidad).

La teatralidad no es, en ningún caso, un sinónimo de teatro, sino un concepto que busca llamar la atención sobre la escenificación de los imaginarios sociales. Entre sus características destaca la performatividad, la que apunta, como también señala Bhabha, a su politicidad (32), es decir, a su carácter constructor, a la vez que a su repercusión en la realidad. Por lo mismo, la teatralidad tiene que ver tanto con los elementos artísticos/estéticos (afectados por la realidad) como con la politicidad

¹ La teatralidad es definida por la académica canadiense Josette Féral como “un acto de transformación de lo real, del sujeto, del cuerpo, del espacio, del tiempo, por lo tanto un trabajo a nivel de la representación; un acto de transgresión de lo cotidiano por el acto mismo de la creación; un acto que implica al cuerpo, una semiotización de los signos; la presencia de un sujeto que pone en su lugar las estructuras de lo imaginario a través del cuerpo”.

² Para Turner, las actividades liminales son obligatorias y existen entre o fuera de la vida social. En *From Ritual to Theater*, explica: “En la liminalidad las personas ‘juegan’ con los elementos familiares y los desfamiliarizan. La novedad emerge de combinaciones sin precedentes de elementos familiares” (27). Obtiene este término de la segunda fase de los “ritos de pasaje” de Arnold van Gennep, que se caracteriza por ser un período y área de ambigüedad.

(influenciada por la estética). El *performance art* o arte-acción, como lo es “¿Cicatrices?”, es solo una de las muchas posibles “expresiones de teatralidad”. Éstas son distintas manifestaciones artísticas y/o ciudadanas que consciente o inconscientemente utilizan estrategias relacionadas con elementos teatrales para ser eficaces performativamente. Es decir, afectando de alguna manera la realidad (Zaliasnik 22).

La teatralidad lleva en sí el germen de lo liminal, pues provoca cierta “desfamiliarización” al suspender las estructuras representacionales habituales de una sociedad, develando así sus políticas, lo que muestra, claro, pero también lo que esconde (Taylor, *Theater* 4). Algo similar ocurre con la memoria (donde Michael Pollak se refiere a la “memoria encuadrada”, siguiendo a Henri Rousso),³ pues ambas implican un proceso de “enmarcamiento”, de poner ciertos elementos “entre paréntesis” (lo que nos evoca el concepto de *epojé*, de Husserl).⁴ Esto hace que experimentemos una sensación de extrañamiento, que se produzca un quiebre que nos conduce a un área liminal, en los bordes, donde se entrecruza lo estético con lo ético y lo político.⁵

¿Cuáles son estas políticas? ¿Qué es lo que hace, presenta, re-presenta, refleja, provoca la *performance*/ instalación urbana/ arte-acción “¿Cicatrices?”, concebida por el artista argentino Santiago Cao y vivenciada en la capital de Chile, en el marco de “Minas 2010, Cicatrices de la Memoria” (<http://www.nicho-ecologico.blogspot.com/>), encuentro temático multidisciplinario que organiza desde hace seis años Nichoecológico, un colectivo de artistas y académicos locales vinculados con el arte y la educación ¿Qué re-crea, re-presenta y, a la vez, presenta y *perfor*ma sobre y en nuestra sociedad, nuestros miedos, prejuicios, idiosincrasia? ¿Cómo pone en evidencia una intrincada trama de poderes y contrapoderes, de herencias no reconocidas muchas incluso de aquella misma época a la que alude y a cuyas víctimas pretende homenajear? ¿Cómo la gestión y administración de un museo (así como de otras

³ Recordemos que ya Maurice Halbwachs, en su texto *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925), habla de los marcos sociales de la memoria.

⁴ Un muy buen ejemplo de esto es la experiencia de la obra “Soy tumba” que se dio en marzo de 2011 precisamente en la ribera norte del río Mapocho entre el puente Pío Nono y el Teatro el Puente, en Santiago. Allí los espectadores que experimentamos este acontecimiento desde arriba pudimos ver la interesante obra que se unía con el paisaje urbano, convirtiéndose en una intervención, una instalación, una *performance*. Mientras pasaban los autos, los buses, un carro de bomberos, muchos caminantes, fluía el río Mapocho, aquel río con su carga simbólica inevitable, que trae infecciones, a cuyo lado viven los pobres, marginalizados por una sociedad donde el éxito se mide casi siempre por logros materiales, el río adonde fueron tirados cuerpos de personas asesinadas durante la dictadura, río donde muchos se han suicidado. El montaje evidenciaba en su acción cómo las expresiones de teatralidad provocan un enmarcamiento que llama la atención de los participantes, haciéndonos detener y reflexionar en aquello que, así, nos deja de parecer “habitual”, obligándonos también a semiotizar ese espacio, un “espacio otro” del cotidiano, como lo describe Féral (91).

⁵ Este último término lo utilizó con una acepción amplia, que va mucho más allá de lo enmarcado tradicionalmente como política y de aquello vinculado más bien al actuar y a las filiaciones partidarias.

instituciones) guarda relación con la teatralidad, tanto en las decisiones de su guión curatorial como en lo que *performa* mediante de exposiciones, reglas, reacciones, entre otros?

Creo que la palabra “cicatriz” es clave. Cao la colocó entre signos de interrogación, porque su *performance* fue variando desde que la concibió sin haber presenciado el lugar donde transcurriría, hasta conocerlo, percibir la importancia esencial del “escenario” (móvil, como toda la intervención, como el arte, como la memoria), escudriñar en su contexto, conversar con algunos participantes y visitar el Mapocho, bajo el lugar donde está el puente y memorial. Porque si bien su idea inicial era realizar un homenaje a las víctimas de las dictaduras en América Latina, el desarrollo de su intervención mostró que estas heridas no han cicatrizado como permanecen también presentes otras herencias desdeñables de aquella época, dejando mucho más que marcas, una idiosincrasia particular y a la vez poco crítica que hace necesario este tipo de manifestaciones. Ellas provocan, como ya dije, una sensación de “desfamiliarización” —como el efecto de extrañamiento del que habla Brecht— para que veamos que aquello que pensamos que ya habíamos superado, que más bien queríamos ocultar, invisibilizar, hacer desaparecer (frase corta pero muy poco decorosa luego de la resignificación y carga negativa que ha tenido tras las dictaduras del siglo XX en América Latina), persiste. Permanece como una cicatriz permanente e indeleble, como una marca, una evidencia que queda en el cuerpo para siempre (o una que aunque no se vea en la superficie, es producto de una llaga que, por dentro, continúa, como la herida de Filocteles, el héroe griego abandonado en la isla de Lemnos, cuya lesión permanece siempre abierta, escociendo), haciéndonos imposible o, mejor dicho, infructuoso, disfrazarla, olvidarla, negarla.

Algo similar entendió Cao que ocurre con el río Mapocho que, aunque sea constantemente tapiado, escondido, ignorado, es parte importante, constitutivo de nuestro paisaje externo y a la vez mental, lo que quedó en evidencia cuando el viernes a la hora que estaba programada la intervención, descendimos allí para, desde el mismo Mapocho, hablar sobre este. Caminamos, olimos, miramos (hacia afuera pero también en nuestros recuerdos y prejuicios) todo lo que sabíamos/ sentíamos/ pensábamos/ creíamos de este río, compartiendo algo importante con quienes acabábamos de conocer. La intervención finalmente se inició —es cierto, ya había comenzado, pero no era tan evidente— al mediodía del sábado 30 de octubre en el Puente Bulnes. Lentamente fuimos llegando, merodeamos por el lugar, donde lo acontecido, recordado en muchos murales y placas conmemorativas, imponía ya una carga maciza por todo el dolor y la muerte asociados a ese sitio.⁶

⁶ En el lugar hay varias placas conmemorativas: en memoria de los 14 jóvenes de Puente Alto, otra en homenaje a los funcionarios del Hospital San Juan de Dios y una tercera dedicada a los sacerdotes asesinados en Chile durante la dictadura. Hay también una cruz y algunos murales. Imponente es el Muro de la Memoria, realizado por los fotógrafos Claudio Pérez y Rodrigo Gómez, compuesto por los retratos fotográficos de 936 detenidos desaparecidos (en posturas y actividades cotidianas) impresos en baldosines

Nos paramos sobre el puente, en el mismo lugar donde estuvieron las víctimas y también sus victimarios. Primero observamos, sin involucrarnos, pero, poco a poco, por el solo hecho de estar ahí, leer las paredes y los nombres, ver los dibujos, la cruz, y convertimos en testigos, usurpamos por un rato el lugar de aquellos cuerpos cuyos nombres están escritos sobre un muro. Ocupamos el lugar de Elizabeth Contreras Díaz, de 14 años, con seis meses de embarazo; de Luis Toro Vidal, de 16 años, otro de los jóvenes a quienes los Carabineros hicieron correr para dispararle también en la espalda y de todos los demás; del padre Alsina que sabemos que no quiso que lo vendaran para poder mirar directamente a los ojos de su asesino (y perdonarlo).⁷ Sentimos así en nuestro propio cuerpo también el temblor del miedo, de la impotencia, de una relación de poder dispareja, desequilibrada, feroz.

Cerca de las 13 horas, al lado del Muro de la Memoria, Cao extendió una tela blanca de siete metros de largo, marcada con rayas (en grupos de cuatro verticales y una horizontal que las cruzaba, como llevan los presidiarios el paso del tiempo). Una por cada víctima de las 3.197 que fueron asesinadas por y durante la última dictadura en Chile. Luego desnudó su torso y le pidió a una mujer que marcara con un plumón cada una de las cicatrices de su cuerpo, indicando el motivo, fecha y lugar en que ocurrieron los acontecimientos que dejaron en él dichas huellas. “Operación vesícula, Junio de 2009. Buenos Aires”, leemos, por ejemplo, a la derecha de su ombligo, al lado de un círculo que encierra una cicatriz. Luego, con ayuda de la misma mujer, dobló la tela, la colocó sobre sus antebrazos estirados e invitó a quienes estábamos allí a descender tras él.

Bajamos entonces tras la tela —blanca, como las sábanas, como los pañales, como los pañuelos de las Madres de la Plaza de Mayo—, silenciosos, solemnes, hacia el Mapocho, río que es un ícono de lo sucio, lo triste, lo que no queremos ver y que representa también y, por lo tanto, aquello que tomamos por dado y en lo cual olvidamos reflexionar, oír, sentir, visitar. Pero la tela no llega sola al río, la lleva un hombre con su torso desnudo (que habla de humildad y sacrificio), que antes marcó en su cuerpo cada una de sus cicatrices, diciendo también yo no voy solo, sino con mi historia y mi cuerpo que cuenta esa historia (y las historias de otros que en algún punto de la genealogía se encarnan a su vez en mi cuerpo) y con quienes lo seguimos detrás, pensando también en nuestras propias marcas y heridas, en aquellas que aunque no veamos, parecen no cicatrizar jamás. Descendemos y lavamos la tela, con lo que no solo la lavamos a ella sino a muchos de nuestros prejuicios y resignificamos el río pleno de asociaciones turbias (relacionadas con la pobreza, lo marginal, lo

cerámicos, con algunos en blanco que corresponden a los retratos que los artistas no pudieron conseguir. Está bastante estropeado y este mismo deterioro, así como el tema, las fotos y su carga, aumentan la sensación de abandono y desamparo que allí se transmite.

⁷ Consignado en el mural en homenaje a las víctimas de la dictadura del Hospital San Juan de Dios ubicado en la pared Oriente del Puente Bulnes, así como en el muro de la plaza Juan Alsina que está al lado Poniente del puente, y también en un tercer mural en la pared del lado de esta plaza que da al río Mapocho, donde aparecen sus palabras “mátame de frente porque quiero verte para darte el perdón”.

sucio), como uno capaz de purificar, bendecir lo oculto, como la historia de los hombres que también pretendemos limpiar y quitar de esa zona escondida y turbia y traer a la superficie y lavar y reivindicar sus muertes injustas e ilógicas. Tristes. Que evocan un país triste que tampoco quiere detenerse a mirar sus heridas, porque se avergüenza de ellas, como del Mapocho, y prefiere ocultarlas, hacer como que no existen, sin saber que la verdad termina desnudándose, aunque no queramos, en los sitios y momentos más inesperados, llamando la atención, si no por su hedor o lo que sea, porque tenemos el deber de encarar aquello que nos incomoda, para poder reconocerlo, enfrentarlo, entenderlo.

A la misma realidad continúa hablando e interviniendo la *performance* que nos lleva a los siete participantes, como en una procesión, detrás de Cao portando en sus antebrazos la blanca tela con las marcas de las víctimas de la dictadura, a caminar desde el Mapocho, depositando algunos claveles frente a las baldosas del muro de las fotografías y llevando un ramo con otros tantos hasta el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH). Una vez en el museo, en la fuente cerca de su entrada, Cao vuelve a lavar la tela/ homenaje y va soltando uno a uno los claveles rojos que quedan flotando como gritando el triunfo de la vida y el recuerdo, cuando aparecen tres anchos guardias que con voz baja y una gestualidad contenida lo/ nos conminan a terminar la acción, produciéndose un “conflicto dramático” que nos remite al concepto de drama social. Es decir, la dramaticidad presente en la vida misma (Schechner 76). Porque es un evento aislado y aparentemente fútil, pero habla de un drama más profundo en nuestra sociedad, de relaciones de poder verticales, de relatos que intentan imponerse como únicos. A lo menos ahí, trayendo a los participantes una inevitable y triste evocación de la época cuyas víctimas homenajeamos.

Pero los procesos no se detienen por una orden ni la memoria puede imponerse desde una mole verde y rectangular sin oír y construir el recuerdo uniendo los trocitos que cada uno aporta.⁸ Los guardias, vestidos de ternos, con rostros aparentemente neutros, nos piden abandonar el recinto. Consultados por los motivos, no saben qué contestar, solo repiten escuetamente “instrucciones”, consistentes con aquella época que evocan también las colecciones que adentro se exhiben. Finalmente, ellos mismos nos sugieren utilizar el espacio de un paradero de buses, por calle Matucana, para terminar la acción. Afuera. Haciéndonos reparar que en este espacio hay inexorablemente un adentro y un afuera.⁹ Sobre las estructuras metálicas del paradero de buses, Cao extiende la tela y luego entre todos adornamos las paredes y el travesaño con los claveles rojos, no sin antes recibir algunos improperios de uno de los caminantes que presencia un trozo de la acción (uno, porque la mayoría solo mira

⁸ “Memoria para armar” se llamó un trabajo muy importante realizado en Uruguay impulsado por un colectivo de prisioneras políticas que llamó a las mujeres a contar sus vivencias durante la dictadura en dicho país, las que fueron recopiladas en tres libros (y un cuarto con experiencias de un taller con jóvenes), en los que se basaron incluso algunas obras de teatro.

⁹ Un “afuera” que debiera ser de todos, un “adentro” que es solo de algunos.

de reojo sin querer involucrarse, apenas deteniéndose, seguramente por temor a ser incorporados, rompiendo su vida de gueto, de aislamiento adormecido y sin riesgos).¹⁰

El valor estético de esta intervención es innegable, aunque solo pueda transmitirlo muy remota y parcialmente por fotografías y mi resumida descripción, es decir, por medio de lo que Diana Taylor llama el archivo (frente al repertorio, que es irreproducible). No obstante, quiero reparar en que la mencionada reacción de algunos paseantes y, sobre todo, de los personeros del MMDH, donde estaba planificado su término, demostró que, como indiqué al comienzo, este tipo de expresiones de teatralidad tiene un factor ineludible y esencial de politicidad. *Performa* algo en el “escenario” donde se desarrolla, del cual, en el intento por “escenificar” y resguardar una determinada memoria, mediante sus mismas políticas para con ciertas expresiones de teatralidad, salen a la luz guiones soterrados que hablan de un autoritarismo residual de la época a la que aluden. Obliga, así, a una toma de postura, poniendo en evidencia fracturas y debilidades que afectan la vida colectiva de la sociedad, donde es posible hacer un paralelo, por supuesto, con el río Mapocho. Punza. Provoca, a su vez, la conciencia crítica y la reflexión frente a marcas tatuadas soterradamente con tinta que se intenta disfrazar de invisible por algunos poderes que han querido colonizar este territorio —el de las “políticas de la memoria”—, prerequisites fundamentales para luchar contra la inacción, el acostumbramiento, ciertos momentos prolongados de picnolepsia (lapsos en que la mente se ausenta), comenzar a gestar cambios, nuevos escenarios.

Tomar conciencia de esta politicidad de las expresiones de teatralidad podría también ser utilizado de alguna manera por instituciones como el MMDH, en Chile, para revertir algunos de estos efectos que, utilizando la terminología de Raymond Williams, consideramos “residuales”. Podría ser, por ejemplo, una oportunidad para trocar un guión focalizado alrededor del miedo (el actual —a todo lo que represente un riesgo para un por medio de este tipo de manifestaciones se fomente e incite la reflexión, discusión y semiotización de la memoria de la época, con expresiones que si bien son efímeras, provocan algo importante entre quienes participan en ella, creando así la memoria, moviéndola, ejercitándola, construyéndola entre todos.¹¹

¹⁰ El pensador haitiano René Depestre habla de la “zombificación” del ser humano, para referirse a lo que le ocurre al hombre en el Caribe producto de la colonización, quedándose sin espíritu ni razón y solo con su fuerza de trabajo. El zombi es, entonces, el muerto vivo, a quien está prohibido ponerle sal en sus alimentos, pues el condimento podría despertar sus cualidades creadoras.

¹¹ Esto se ha logrado en cierta medida con el cambio de administración de aquella que existía cuando se presentó “¿Cicatrices?” (la directora, desde su inauguración en enero de 2010 hasta mayo de 2011, cuando asumió Ricardo Brodsky, fue Romy Schmidt) y se escribió este artículo. Sin embargo, hay aspectos que se mantienen, ligados, por una parte, a nuestra idiosincrasia y, por otra, a una institución que siente tambalear su existencia y financiamiento frente a distintos poderes por lo que está siempre “cauta”, pisando un territorio pantanoso, tratando de evadir los conflictos, de no llamar demasiado la atención, de no causar polémica. No es de extrañar que, por lo mismo, para este cargo se elijan a personajes provenientes del terreno político. Schmidt, militante del Partido por la Democracia y ministra de Bienes Nacionales en el

Ya su nombre, “Museo de la Memoria”,¹² parece reflejar una aporía. El concepto de museo solemos asociarlo casi sin mediar ninguna reflexión con algo frío, distante, estático, con objetos que intentan fijarse detrás de duras y anchas vidrieras; objetos que de tan cuidados se convierten en invariables, intocables, infotografiables,¹³ inertes e incluso a sus visitantes tantos “in”, aunque estén ahí y los vean, hacen que los sientan irreales, como una película que se ve en una pantalla. La memoria, por su parte, tiene una dimensión abierta, procesual, en movimiento, participativa, se construye constantemente, incomoda,¹⁴ está viva. Por eso, aunque el hecho de que exista una institución de estas características puede ser muy beneficioso para nuestra sociedad, pienso que la manera de salvar esta paradoja y lograr que esto efectivamente sea así es por su misma práctica, porque existe una teatralidad desplegada por el propio museo, donde se encuentran, enfrentan y contradicen su escenografía amplia, abierta, abarcadora y el discurso de sus personeros con la “acción dramática” de estos “personajes”. Una vez que ésta se desenvuelve, vemos que los actores se comportan muy distinto a lo que quieren proyectar en sus preparados discursos, pues detrás de un guión que aparenta ser políticamente correcto, se cuenta una historia distinta, donde se impone un relato cerrado con principio y un marcado final feliz, en el cual parece también estar muy claro quiénes son los héroes y todo lo ocurrido, donde no queda espacio para fisuras, descalces, controversias (aunque se asome en esta contradicción no siempre vislumbrada y menos conversada, discutida). Esto hace improbable cualquier posibilidad de discusión, construcción y duelo (este no puede darse desde la distancia y seguridad, sin el peligro en el presente, del que habla Benjamin). Es decir, la teatralidad se opone al “texto dramático” leído o concebido sin su puesta en escena.

Creo que para que sean realmente coherentes el guión y su puesta en escena, lo que podría constituirlo en un aporte aún mayor y más interesante y enriquecedor para nuestro país, es muy importante que se respeten y fomenten las características de la memoria que, entre otras cosas, es abierta y debe ser construida colectiva y

gobierno de Bachelet; Brodsky, por su parte, quien actualmente también milita en el Partido por la Democracia, fue dirigente estudiantil en sus años universitarios y ha trabajado en distintos cargos públicos en los gobiernos de la Concertación.

¹² Su nombre completo es Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, pero se lo llama frecuentemente así.

¹³ Efectivamente, en Chile, en el MMDH están prohibidas todas las fotografías (con y sin flash). En el Centro Cultural y Museo de la Memoria, en Uruguay, en entrevista personal, Elbio Ferrario, su coordinador, explica: “discutimos lo de las fotografías y decidimos que sí se podrían sacar, porque para nosotros si bien el material es del museo, no lo consideramos de uso exclusivo nuestro... Planteamos solo que no se tome con flash para que no se estropee. Pensamos que es patrimonio de toda la sociedad. El museo es un museo social, creo que esa es la definición”.

¹⁴ “La memoria es siempre un relato social”, sostiene Pilar Calveiro, “se trata de un ejercicio a muchas voces donde lo que se busca no es armar un relato único, sin fisuras, sino hacer presente la contradicción, la diferencia, la tensión, de manera que todo esto, la ambivalencia, la ambigüedad, incluso el silencio, cobren una dimensión más compleja, con muchos planos” (Cit., en Brodsky, 88).

participativamente, impulsada por actos y expresiones creativos y ciudadanos. La creación de un museo de la memoria es importante, por supuesto, pero no es suficiente su arquitectura ni sus vitrinas y colecciones para que efectivamente sea un lugar abierto, donde se construyan discusiones y, así, relatos sobre la memoria, para hablar de pasado, presente y futuro (asegurándole de esta forma su sobrevivencia).¹⁵ Aquí las distintas expresiones de teatralidad (así como aquella desplegada por el mismo museo) pueden tener un papel clave porque son performativas, como lo es la memoria, que se construye en la práctica misma de los actores sociales. Por lo mismo, junto con la preocupación por las muestras y documentos, se debe enfatizar el incentivo de otro tipo de expresiones, más efímeras, pero que, en el momento en que se producen, pueden también provocar algo, gatillar el acto de “memoriar”¹⁶ de manera colectiva.

Una serie de actividades artísticas y ciudadanas son capaces de generar esta dinámica, y un espacio realmente abierto, que quiera fomentar, provocar, espolear el ejercicio de “memoriar”, debe tenerlo en cuenta. Para ello, es necesario dejar de lado un guión que habla de un espacio institucionalizado, ordenado, cauto, donde el poder se da de manera vertical y se intenta mantener por vía de consensos (“consensos”, en realidad, impuestos), reflejo, precisamente, de la época que intenta retratar, la que ha dejado restos evidentes (lo “residual”) en nuestra mentalidad, como lo demuestra lo ocurrido con “¿Cicatrices?”. De esta manera, se corre el riesgo de convertir al museo en un tipo de monumento que libere a la conciencia y nos permita olvidarnos de lo que Primo Levi llamó “deber de memoria”.

Así lo han comprendido en otros “museos de la memoria”, como es el caso del Centro Cultural y Museo de la Memoria (MUME), que se inauguró oficialmente a fines del 2007 en Montevideo, Uruguay. Ya desde su nombre pretende enfatizar el compromiso con actividades artístico y culturales que propulsen la transmisión de la memoria de la época de la dictadura. En su anteproyecto (de octubre de 2005), estipula:

El Centro Cultural Museo de la Memoria se concibe como una institución cultural donde desarrollar seminarios, mesas redondas, performances, obras de teatro, conciertos de música, actividades educativas, exposiciones y otras actividades que promuevan el sentido crítico y la reflexión.

¹⁵ Una y otra vez se enfatiza en los distintos discursos el hecho de que la edificación posea espacios amplios y abiertos. Creo que decir que su arquitectura simboliza lo abierto es muy subjetivo, por lo que, si esto es lo que se busca, sería necesario recurrir a otros elementos para que sea percibido así. Su diseño con líneas rectas y mucho cemento podría también “leerse” justo al revés, como uno de estructuras fijas, cerradas, simétricas, con poco espacio para lo flexible, lo cambiante, lo dinámico, lo vivo.

¹⁶ Utilizo en este trabajo este neologismo que se diferencia, por supuesto de “memorizar”. Esta última es una repetición pasiva que no trae cambios, es la sempiterna repetición de lo mismo, a diferencia de “memoriar”, que indica también una repetición, pero de la mano de un agenciamiento, de cambios, transformaciones, de una cierta performatividad.

Es un espacio —en el sentido que explica Michel de Certeau, en *La invención de lo cotidiano. I Arte de Hacer* (129), de “lugar habitado”— de puertas siempre abiertas para distintas actividades, de las que comunican a toda su base de datos (alrededor de 4 mil personas) vía *mail* y también por la prensa, de su página *web* y de algunos boletines electrónicos a los que está suscrito. En el caso chileno, las actividades no siempre son abiertas a todo el mundo. Por ejemplo, para la inauguración, los invitados debían acreditar esta condición con un papel impreso. No obstante, esto ha ido cambiando. Aunque para la apertura de las exposiciones se suele invitar solo a algunas personas, para el primer aniversario (así como para los siguientes) se realizó un acto abierto a todos, en la explanada que hay afuera del museo (mientras tanto, al igual que para su inauguración, no se permitía el ingreso al edificio, el cual se pudo visitar solo durante algunas horas posteriores al acto).¹⁷ La diseñadora Andrea Sánchez, quien era Jefa del área de Extensión y Desarrollo del museo chileno en marzo de 2011,¹⁸ opina que su nombre lleva a malentendidos porque “muchos pueden creer que es un espacio para su memoria y sus derechos” (recordemos aquí la cita ya mencionada del coordinador del MUME, quien enfatiza que esa institución es un museo social). Sánchez es categórica en declarar que “no somos un centro cultural, somos un museo de la memoria que curiosamente tiene una sala de arte y que tiene espacios para hacer otras cosas...”.

Estas declaraciones parecen muy honestas, pero encontradas con los textos de otros discursos, más “oficiales”. Así, en el video institucional presentado para la inauguración del museo en Chile, el 11 de enero de 2010, al igual que en los distintos discursos realizados por Romy Schmidt, quien fuera su directora durante el primer año (para algún seminario, inauguración del museo, el aniversario) y la presidenta Bachelet (para la primera piedra y la inauguración del museo), se resalta una y otra vez la característica arquitectónica del lugar, de sus espacios amplios, supuestamente muestra tangible de sus intenciones de apertura. Por ejemplo, se enfatiza en el video que “el museo comienza a organizar sus primeras actividades masivas atendiendo a su objetivo de ser un espacio abierto a la comunidad y a todas las expresiones que contribuyan a difundir la importancia del respeto a los derechos fundamentales de los seres humanos en todos los ámbitos de la sociedad actual”. Asimismo, el video

¹⁷ Estuve en el tercer aniversario del MUME en Montevideo (que coincidió con “Museos en la noche”, actividad que organiza anualmente la Intendencia de Montevideo). Durante las cinco horas en que hubo distintas actividades artístico-culturales, las cuales se desarrollaron en todos los espacios del museo —en las diferentes salas así como en los exteriores—, las puertas del museo permanecieron literalmente abiertas. Es interesante, además, llamar la atención sobre los espectáculos bastante “neutrales” llamados a evadir confrontaciones y posiciones que se han escogido para los aniversarios del museo chileno, como la presentación de la Orquesta Juvenil, para el primero; de la Orquesta y Coro de la Universidad de Santiago, para el segundo, que presentó la Novena Sinfonía de Beethoven, y la interpretación de “Canto para una semilla”, de Luis Advis, para el tercero.

¹⁸ En entrevista personal realizada el 11 de marzo de 2011 en el mismo museo, donde también participó la Jefa del área de Colecciones, María Luisa Ortiz. Actualmente Sánchez no trabaja en el museo.

finaliza con la voz profunda del locutor afirmando, como en un eslogan publicitario: “El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, un espacio para todos, para Chile y el mundo”.¹⁹

En su discurso inaugural, Michelle Bachelet, por su parte, afirmó:

“Este museo es un espacio para la construcción de las memorias en Chile. Y no hay una sola memoria sobre el pasado. Las personas recuerdan de manera diferente, individual y colectivamente. La memoria se conecta con la emoción. No se puede pretender tener una sola memoria. Una memoria estática, una memoria pétreo. Por ello, parte de la fortaleza de este espacio, es que considere la diversidad de las memorias presentes”.

En el caso chileno, también se pretende, en su nombre, ampliar el concepto y quizás incluso fundamentar sus propósitos, enfatizando constantemente por medio de discursos la importancia y vigencia del tema, apelando a los derechos humanos fundamentales (impresos en el cemento de la entrada del edificio del museo) que son transgredidos continuamente. No obstante, las intenciones planteadas en los discursos a veces no coinciden con la acción dramática (pues esta es influida/ transformada por el drama social) que se da en este lugar.

Desde su nacimiento, el camino de este museo no ha sido fácil ni expedito. Su creación provocó una serie de preguntas, reflexiones, discusiones. ¿Qué memoria debía representarse allí? ¿Quiénes y cómo decidirían esto? ¿Cómo representarla? ¿Un financiamiento público no limitaría su accionar a un criterio oficial? Finalmente las soluciones intentaron, una vez más en nuestro país, salvar las diferencias y polémicas, logrando soluciones consensuales que, pisando un territorio fangoso, cuidaran equilibrios, evitando los conflictos. Así, se conformó una fundación y un directorio que, en la página *web* del museo, se describe como “plural”.²⁰ Pero tantas dificultades y la conciencia de mantenerse en un terreno movedizo y frágil (¿Necesaria característica de cualquier institucionalización?), ¿No atentan contra su supuesta abertura? En especial por los temores a que cualquier movimiento pueda hacer trastabillar su aparente solidez, posible de ser representada en su estructura que parece muy firme y resistente, pero que, no obstante, fue dañada por los embates del terremoto del 27 de febrero de 2010 y, por lo mismo, debió permanecer cerrado durante cerca de cinco meses.

¹⁹ Pero los espacios amplios no son sinónimo obligado de abertura, de libertad, ni de que ese lugar sea habitado por todos. De hecho, en una entrevista con un antropólogo —Mario Aballay— que hizo una investigación sobre los allanamientos en el gran Santiago durante la dictadura, reparaba en el hecho de que la gran cantidad de canchas de baby fútbol que hizo la DIGEDER (Dirección General de Deportes y Recreación) durante ese tiempo no habían sido realizadas para que los niños y pobladores hicieran deporte, sino para tener un espacio donde operaran los “campos de prisión móviles”, en lo que se convertían durante los allanamientos.

²⁰ Posible de ejemplificar con el hecho de que Arturo Fontaine Talavera, quien perteneció al Consejo de Estado, organismo que asesoraba a Augusto Pinochet, forme parte de su directorio.

Por ejemplo, las organizadoras del evento en que se enmarcaba “¿Cicatrices?” se reunieron con antelación con personeros del museo para pedir permiso para realizar una serie de *performances* en la explanada del recinto, las que a último momento no fueron autorizadas aduciendo que ese día se desarrollaría allí otra actividad (que nunca vimos). Incluso una de ellas cuenta que pudo realizar *performances* en ese espacio antes de enero del 2010 —cuando se inauguró el museo durante los últimos días del gobierno de Michelle Bachelet—, pero luego se encontró con una serie de trabas, dilaciones, vaguedades, cuando intentaron con bastante anticipación solicitar el lugar para algunas de las *performances* de “Minas 2010, Cicatrices de la Memoria”, en especial cuando luego de avanzadas las conversaciones solicitaron el logo del museo para incluirlo en los afiches. En su opinión, la causa es el miedo, palabra y sensación que parece llevamos incrustada en nuestra piel.

Las muchas actividades que han albergado, como seminarios internacionales de derechos humanos con invitados extranjeros, son consistentes con la imagen de apertura que consideran importante proyectar. Sin embargo, en su política efectiva, en su accionar más allá de los discursos y propósitos, se entrevé la dicotomía entre cuerpo productivo y cuerpo sometido, aquel cuerpo colonizado por el miedo, un miedo atávico, ancestral, residual, que hace que finalmente opten por un museo más fijo, con un guión prácticamente inmodificable, pero, por lo mismo, más “seguro”. La propia palabra *performance* tiene un componente de libertad, de elementos no previsibles que probablemente dificulten su recibimiento en un espacio que si bien se pretende abierto y plural, hace que sus personeros titubeen antes de poner en riesgo su feble existencia (y correspondientes puestos de trabajo). No olvidemos que el MMDH nació “apurado”, como la última obra visible del gobierno de Bachelet, antes que asumiera la presidencia un representante de la derecha (el actual presidente chileno, Sebastián Piñera ya había sido elegido). Desde entonces, debió manejarse sobre una delgada cuerda floja para continuar funcionando y recibiendo financiamiento.

El Centro Cultural y Museo de la Memoria, por su parte, surgió y se mantiene financiado por la Intendencia de Montevideo, la que desde 1990 es dirigida por representantes del Frente Amplio.²¹ De hecho, el intendente de Montevideo que habló y propulsó, entre muchas otras personas y organizaciones, el nacimiento de este museo, fue el científico Ricardo Ehrlich. Exprisionero político (igual que un elevado porcentaje de la población uruguaya), Ehrlich es hoy ministro de Educación y cultura en el actual gobierno de José Mujica, el segundo presidente del Frente Amplio en Uruguay. Es decir, su génesis fue igualmente en un gobierno nacional del Frente Amplio. Por lo mismo, este contexto tan distinto para el surgimiento de ambos museos repercute, por supuesto, en sus desarrollos posteriores. También influyen idiosincrasias muy distintas. Los uruguayos, por ejemplo, tienen a la actividad política

²¹ Partido político uruguayo de izquierda y centroizquierda.

en un sitio mucho más importante²² y, asimismo, creo que están más conscientes de la importancia de lo artístico y su politicidad (en un sentido lato, como ya expliqué), como veremos más adelante.

Pienso que puede aportar al análisis comparar los actos y discursos de inauguración de ambas instituciones. La inauguración chilena contó con mucha gente vestida de gala, la presencia de los cuatro presidentes postdictadura y el discurso de Michelle Bachelet (del cual una frase permanece hasta hoy impresa en la entrada del lugar, pues se considera al museo como su obra “emblemática”, un cierre simbólico de su presidencia y de los gobiernos de la Concertación,²³ o así por lo menos lo señalaba el buscado guión de su actuar). Patricio Aylwin, Eduardo Frei y Ricardo Lagos recorrieron el museo junto a Bachelet.²⁴ Este camino simbólico fue transmitido al resto del público por grandes pantallas, escenificando el viaje por un pasado y también el distanciamiento y la relación vertical con la ciudadanía, al mostrar este recorrido vivo, pero de manera indirecta, mediado por una pantalla, desde lejos. Eso es lo que sucede muchas veces con los estudiados discursos, que parecen también buscar convertir a este sitio en un símbolo, de lo políticamente correcto, de la preocupación por los derechos humanos, más que encarnar efectivamente esa preocupación y esas temáticas en los cuerpos de los conciudadanos y sus actividades abiertas, participativas, creativas.

No hubo ningún número artístico. La única *performance* durante la inauguración del museo chileno fue una no planificada por los organizadores que debió molestar sobremedida (como debería “incomodar” la memoria) a la presidenta Bachelet. Esta, en pleno discurso, tuvo que subir cada vez más la voz para tratar de ser oída y acallar a otras dos mujeres quienes, encaramadas en un poste del lugar, hicieron su propia contramanifestación a la de la oficialidad (imprevisible, valiente, molesta), reclamando por justicia en el caso de Matías Catrileo, estudiante mapuche muerto recientemente por Carabineros cuando participaba en la toma de un fundo en el sur de Chile, así como por la justicia aún pendiente en el asesinato de los hermanos Vergara Toledo, ocurrido en 1985 en la Villa Francia.²⁵ Para el primer aniversario, los profesores escogieron ese lugar para manifestar su rechazo a la reducción de las horas de historia que anunció el gobierno de Sebastián Piñera. En esa oportunidad, el

²² Lo que se ve reflejado, por ejemplo, en el alto nivel de participación de la ciudadanía en las votaciones (electivas) para designar los candidatos presidenciales de cada partido.

²³ La Concertación de Partidos por la Democracia (conocida también como Concertación) es una coalición de partidos políticos de izquierda, centroizquierda y centro que gobernó Chile entre el 11 de marzo de 1990 hasta el 11 de marzo de 2010.

²⁴ Sobre sus excolegas, Bachelet afirmó que “estos tres hombres justos que han hecho el recorrido junto a mí, representan 20 años de libertad y respeto a los Derechos Humanos”.

²⁵ Luego de lo cual se instauró la conmemoración, cada 29 de marzo, del Día del joven combatiente.

ministro del Interior Rodrigo Hinzpeter²⁶ fue pifiado (en la inauguración, fue el escritor Mario Vargas Llosa quien recibió los abucheos). En ambos casos quedó constancia de que, pese a que se quiere imponer un relato claro, este tema es uno con muchas fisuras, que debe ser debatido, discutido, construido entre todos y donde aún permanecen muchos elementos residuales que hablan de un país dividido que solo podrá reconciliarse y aceptar si se abre a la construcción y debate de la memoria, que tiene repercusiones, como queda en evidencia con estos actos performativos, en el presente (y por supuesto también en el futuro).

Creo que esa explanada (y el museo en general) debería replantearse como una reinvencción del ágora, donde la ciudadanía se convoque y reúna para compartir sus memorias y así dejar en evidencia que esto es un proceso que se construye entre todos y para lo cual las distintas expresiones de teatralidad pueden y deben realizar un importante aporte. Para esto debe estar abierto al arte, a la cultura, a la experimentación, al diálogo social, para que la ciudadanía pueda participar de manera activa y se apropie así efectivamente de este patrimonio (la memoria colectiva), donde la memoria encarnada puede tener un papel fundamental. Más que un depósito de objetos tras una vitrina rígida (de recuerdos fácilmente olvidables), la idea es contar con un espacio, un lugar habitado, articulador de sentido, donde se discuta y construya día a día la memoria, con su carácter heterogéneo, plurívoco; un espacio abierto, donde construir también ciudadanía.

El MUME, por su parte, contó con dos inauguraciones en el 2007. Una en abril, tras la cual inició su marcha blanca y la inauguración oficial el 10 de diciembre. En ambas se dieron muchos actos artísticos, como danza, *performances*, murgas. Durante todo el día —hubo actividades entre las 11 de la mañana y las 21 horas— permaneció siempre abierta la casa del museo y las personas podían circular libremente por los distintos espacios (interiores y exteriores), donde se iban desarrollando las numerosas actividades, o visitar las exhibiciones permanentes.

En su discurso de inauguración, el coordinador²⁷ del MUME, Elbio Ferrario, quien fuera también uno de sus gestores, hombre de teatro, arquitecto, expreso político, señaló:

A partir de este momento es un camino que iniciamos de construir este museo de la memoria con los aportes de la ciudadanía. No es un museo que surge de una colección o un acervo dado, sino que es un acervo que está en la sociedad y que nosotros, en la medida en que comenzamos a hacer actividades, comenzamos a recoger.

²⁶ Hinzpeter fue como representante del gobierno, ya que Piñera no asistió, lo que también pone en escena los conflictos que este lugar y sus simbolismos representan (de la mano de soluciones consensuales un tanto insípidas pero políticamente correctas como enviar al ministro del Interior).

²⁷ Estimo interesante resaltar que el personero a la cabeza del MUME se llame “coordinador” y no “director” como en el caso chileno, ya que pienso que esta última denominación apunta a una verticalidad del poder, mientras que el primero, a una horizontalidad del mismo.

Nibia López, por su parte, presidenta de la Asociación de Amigas y Amigos del Centro Cultural y Museo de la Memoria, organismo integrado por representantes de distintas organizaciones y personas de la sociedad civil,²⁸ habló en su discurso del museo al que aspiraban (y en cuya constitución habían participado):

Un centro cultural activo, que brinde información, educación, donde se investigue, se discuta, se elabore, donde por sobre todo se aprenda que con la verdad se construye la historia. Y donde se aprenda, se juegue y se lean cuentos y se cante y se escuche música y que hayan muchas memorias que serán las que vayan conjugando todos los verbos porque el MUME somos todos (...)

Ferrario explica que esta asociación comenzó a trabajar desde que nació la idea del museo, porque “si bien el museo es estatal,²⁹ se pensó que hubiera una sociedad civil que fuera asesora en toda la marcha del museo”.³⁰ Así, sus integrantes se reúnen regularmente para participar en la planificación y están muy abiertos también a incluir representantes de otras instituciones. Por ejemplo, en el 2008 integraron a un delegado de un colectivo nuevo, Memoria en Libertad,³¹ el cual reúne a quienes fueron niños, niñas y adolescentes víctimas de la dictadura. En el caso chileno, para hacer realidad la apertura que se pregona en los discursos se requiere también de una mayor participación de las organizaciones civiles,³² así como una mejor integración con las actividades del

²⁸ Dentro de los principales objetivos de la primera etapa del museo, en un informe interno escrito por Ferrario, se señala “hacer partícipe a la sociedad civil organizada”. Entre las organizaciones que, desde sus inicios, integran esta asociación, están Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos; Crysol —Asociación de ex pres@s polític@s; Comisión de Familiares de Asesinad@s Polític@s; Memoria de la Resistencia 1973-1985; Taller Vivencias— expresas políticas; Asociación de Funcionarios de la Universidad del Trabajo (AFUTU); Plenario Intersindical de Trabajadores —Convención Nacional de Trabajadores (PIT-CNT); Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República; Consejo de Educación Técnica del Uruguay— Universidad del Trabajo del Uruguay; Comisión de Derechos Humanos de la Junta Departamental de Montevideo; Ministerio de Educación y Cultura —Dirección de Derechos Humanos; Intendencia Municipal de Montevideo— Departamento de Cultura y Departamento de Planificación; y muchas personas individuales.

²⁹ El MUME depende de la Intendencia Municipal de Montevideo: el 90% de su financiamiento proviene de ahí. El MMDH, por su parte, es dirigido por una fundación de derecho privado, la cual recibe también financiamiento público. Para el 2010 el MUME manejaba un presupuesto operativo equivalente a 39.650.000 pesos chilenos; el MMDH (ambos de dimensiones muy distintas), para el 2011, uno de 1.408 millones de pesos.

³⁰ En entrevista personal, en el mismo MUME, el 20 de noviembre de 2010.

³¹ Con el que compartieron también el espacio, pues sus integrantes realizaron en el MUME su asamblea constitutiva y continuaron reuniéndose allí después. Los apoyaron también para que montaran una instalación, que se mantuvo durante un mes por todo el espacio interior y exterior del MUME, inaugurada el 16 de abril de 2009, llamada “Palabras”.

³² En el directorio de la fundación de derecho privado que administra el museo hay representantes de la Universidad Alberto Hurtado, Universidad Diego Portales y Universidad de Chile, así como de la Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi, Fundación de Documentación, Archivos de la Vicaría de la Solidaridad y la Casa de la Memoria. Esta última incluye a 3 organismos de Derechos Humanos: Fundación de Ayuda Social de las Iglesias Cristianas (FASIC), la Fundación de Protección a la Infancia Dañada por los Estados de Emergencia (PIDEE), y el Comité de Defensa de los Derechos del Pueblo

barrio donde están inmersos (y la ciudad y el país). Tomando conciencia de esto mismo, el MUME desde que era una idea aún no materializada realizó reuniones con el consejo vecinal de su sector para hablar de su instalación y desde mediados del 2009 pertenece a la Red del Barrio Lavalleja,³³ en el marco de la cual han organizado diversas actividades como, por ejemplo, una feria de oferta educativa, en noviembre de 2009. Este es también el cuarto año en que el MMDH integra el circuito Santiago Poniente,³⁴ en el cual, con la actual administración, ha estado mucho más participativo que en la anterior, lo que marca también una tendencia positiva.

En cuanto a la planificación de exposiciones, en el MUME realizan un llamado público anual, anunciado por la prensa, para presentar proyectos y propuestas para el año siguiente. Para la selección nombran un jurado, uno de cuyos representantes es propuesto por la Asociación de Amigas y Amigos del Museo; otro por el museo y un tercero por los mismos participantes. En el caso chileno no existe, según explican las personeras entrevistadas, una política de exposiciones. Reciben propuestas (para la sala del tercer piso, donde se realizan las exposiciones temporales³⁵) en la página *web* y es una productora junto a los directores quienes deciden las exposiciones a realizar durante el año, las que son calendarizadas por el curador del museo.

Al momento de pensar en este artículo intenté conseguir material audiovisual de ambas inauguraciones. “Memoria en construcción” es el nombre de un documental de la realizadora uruguaya Lucía Piquinela (que ella misma ofreció hacer al museo uruguayo, y que fue financiado con dinero de la Asociación de Amigas y Amigos del MUME y del propio equipo realizador). Aquí se combinan manifestaciones artísticas con imágenes y palabras pronunciadas el día de la inauguración del museo, junto con entrevistas y los discursos ya mencionados, en la línea del título del documental, de una memoria activa que se construye entre todos. Al ver el video, pero también al participar en muchas actividades vinculadas con el tema en Uruguay, donde lo artístico tiene un sitio importante, sentimos en nuestros propios cuerpos cómo las distintas expresiones artístico culturales-estéticas, nos ponen en un estado especial (sinestesia), en un estado de sensibilidad particular, compartimos una cierta estructura de sentimiento en palabras

(CODEPU), además de los Archivos de Teleanálisis. Los archivos de todos estos fueron declarados Registro de la Memoria del Mundo por la UNESCO.

³³ Red vecinal en la que se conjugan diversos actores de la zona, como centros educativos, la policlínica municipal del barrio, la comisaría, comisiones de vecinos y cooperativas de la zona. Mediante esta se generan distintas acciones y actividades en una línea de coparticipación del museo en el territorio, y de la comunidad en el museo, siendo sede y parte de los encuentros.

³⁴ El Circuito Cultural Santiago Poniente (CCSP) es un proyecto, financiado por FONDART por medio de su línea Bicentenario que, impulsado por la Fundación Planetario-USACH, busca articular a la diversa gama de instituciones científico-culturales situadas en el eje de la calle Matucana.

³⁵ En el MUME, las exposiciones pueden realizarse en cualquier espacio del museo, incluso están abiertos a modificar las exposiciones permanentes si es necesario, como ocurrió, por ejemplo, con la exposición de Automotores Orletti, del 21 de mayo al 26 de julio de 2009.

también de Raymond Williams.³⁶ Esta nos hace involucrarnos, emocionarnos, hacer contacto con nuestra/s memoria/s, la/s cual/es tiene/n, como resaltó Michelle Bachelet en su discurso inaugural, un factor emotivo esencial. Nos arrima a lo que se crea y a lo que esto re-crea, acercándonos a lo que evoca y provoca, no como un espectáculo visto desde afuera, sino como partícipes de una historia, con sus dolores, traumas, tramas.

En el caso chileno, se realizó un video institucional con claros fines de enfatizar y difundir los “principios” del museo, más que un trabajo donde lo artístico tuviera un papel primordial. Tampoco hasta el momento, en los distintos actos, lo artístico parece tener un sitio muy importante. No es que no se valore este tipo de actividades, sino que creo que tiene más relación con algunas características de la sociedad chilena. En esta, lo político parece perfilarse siempre por discursos dados a conocer por personajes conocidos como “políticos”. Además, estas actividades y las “artístico culturales” tienen dificultad en integrarse (y, claro, muchas veces en valorarse, sobre todo como capaces de provocar cambios en la sociedad de donde surgen, en la que están inmersas, se presentan e intervienen).³⁷ Parecen alimentar más bien una práctica arcaica, donde “lo político” y “lo artístico” permanecen cada uno en su territorio, en compartimentos estancos que no acostumbran mezclarse porque dicha costumbre, pese a su naturalidad,³⁸ es incómoda. No obstante, esto es precisamente lo que hace efectiva y *performativa* esta zona intersticial donde lo estético, como decíamos anteriormente, se mezcla con lo ético y político.

En Uruguay, lo artístico (y estético) y, dentro de esto, los elementos de teatralidad, están mucho más presentes en la vida cotidiana y los actos políticos.³⁹ Por

³⁶ Para Williams, la estructura de sentimiento es una hipótesis cultural que permite leer estrategias simbólicas y de representación a partir de la forma en que fueron vividas, experimentadas. Es decir, de una experiencia social que todavía está en proceso. En entrevista con Beatriz Sarlo (*Revista Punto de Vista*, año 2 N° 6, julio de 1979, 13), sostiene: “mantengo el concepto de estructura de sentimiento para describir algo que sucede específicamente en las obras de arte, en la literatura: que se comunica y se realiza en un nivel diferente al de la ideología, en sistemas de atracción y repulsión, disposición de intereses, etc.”.

³⁷ Además, en la misma lógica de evitar problemas, se trata de evadir “lo político”, porque puede ser conflictivo. Un ejemplo de esto es cuando, hace poco tiempo, se filtró un correo en las redes sociales donde el actual director del Museo de la Memoria, Ricardo Brodsky, le hace llegar sus aprehensiones al cineasta Ignacio Agüero por la participación de la periodista Faride Zerán y el exministro Francisco Vidal en un foro sobre la imposibilidad de exhibir el documental “El diario de Agustín” en la televisión chilena. “Me gustaría que en el panel fuera más centrado el conjunto de tu obra y por lo tanto no tener tantas opiniones políticas sino también tener alguna más especializada en audiovisuales y en documentales en particular”, señala por ejemplo, Brodsky, quien sostiene además que “lo que se dice desde el museo tiene unas connotaciones más graves que si se dice desde otro lugar”.

³⁸ En “Raza: el significante flotante, parte 3/7” (<http://www.youtube.com/watch?v=BI-CwR8pCcY&NR=1>), Stuart Hall explica que “las cosas ganan su significación no por lo que contienen en su esencia, sino en las cambiantes relaciones de diferencia que establecen con otros conceptos e ideas en un campo significante...”, es decir, “el significado es relacional y no esencial, no puede ser fijado, está sujeto al constante proceso de redefinición y reapropiación”.

³⁹ El sitio destacado que ocupa lo artístico en la sociedad uruguaya creo que también tiene estrecha relación con las estrategias de resiliencia que idearon los presos políticos —durante la dictadura, alrededor de 6 mil personas fueron prisioneros políticos, un número muy significativo en un país con una población

ejemplo, en casi todos los actos políticos, existen artistas invitados. El debate para conmemorar los 30 años del plebiscito, donde el triunfo del “No” a una consulta del poder dictatorial marcó el comienzo de su fin, en el paraninfo de la Universidad de la República, terminó con Mauricio Ubal interpretando “A redoblar”.⁴⁰ Otro acto, justo afuera de la universidad, conmemorando la misma fecha, contó con la participación de varios músicos (además del mismo Ubal) y de algunas murgas.⁴¹ Muchas veces son actores los que leen las proclamas políticas, como el célebre y mítico discurso de Alberto Candeano en el Acto del Obelisco de 1983. En la Marcha del Silencio, de cada 20 de mayo en el centro de Montevideo, es una actriz —Graciela Escuder— quien junto a un locutor de la intendencia lee los nombres de los detenidos desaparecidos. El también legendario grupo de teatro El Galpón asesora frecuentemente los distintos actos ciudadanos (como la Marcha del Silencio). Para el velatorio de María Esther Gatti (cuya hija, yerno y nieta fueron secuestrados durante la dictadura en Uruguay), en el paraninfo de la Universidad de la República, en el 2010, se repartieron entre los asistentes/ participantes cientos de margaritas sin un pétalo (símbolo de la Asociación de Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos, de la cual ella fue una de sus fundadoras).

Incluso distintas expresiones artísticas suelen surgir especialmente para presentarse en el MUME. Por ejemplo, la artista uruguaya Cecilia Vignolo realizó una *performance* para la marcha blanca del museo, “Volver el aire respirable”, para la cual permaneció durante cuatro horas enterrada con solo su mano derecha afuera, en la cual enrollaba un hilo rojo que recorría el museo, un libro sobre la memoria y una mano de plomo. El grupo de danza-teatro Ménades, por su parte, mostró hace poco un trabajo —“Presas: dolor y locura”— que realizaran con el tema de las prisioneras políticas, impulsadas por conversaciones que las mismas actrices/ bailarinas tuvieran con personeros del museo.⁴² Así vemos en la práctica misma que en este sitio hay espacio para la creación; no solo se exhibe material inerte, sino que se busca producir reflexión, discusión y otras repercusiones en el tiempo presente.

Otro ejemplo fue “Sangre de mi sangre”, de la fotógrafa Estela Peri,⁴³ que se presentó en diciembre de 2010 en el MUME. Esta fue mucho más que una exposición de fotografías. Como en otras inauguraciones, la invitación era abierta. La muestra era de imágenes de niños que fueron apropiados⁴⁴ durante la dictadura, con retratos de sus

de 3 millones de habitantes—, desarrollando distintas expresiones artísticas y objetos para sobrevivir y resistir.

⁴⁰ Canción emblemática de la resistencia a la última dictadura uruguaya, compuesta por Mauricio Ubal y Rubén Olivera en 1979.

⁴¹ Se presentaron también el dúo Larbanois y Carrero, y las murgas Agarrate Catalina y Enanitos verdes.

⁴² Según me contara la directora del grupo, la bailarina y coreógrafa, Ema Haberli, en una entrevista personal realizada en Montevideo el miércoles 1 de diciembre de 2010.

⁴³ Quien también escribió uno de los relatos de “Memoria para armar”.

⁴⁴ Es decir, que fueron usurpados a prisioneros políticos y criados mayoritariamente por familias de militares.

familiares y también de niños que perdieron a sus padres. Para la ocasión, vinieron varios de estos jóvenes, muchos desde Argentina, para estar allí en aquel emocionante momento. Peri también mostró un video sobre el tema que había realizado recién egresada de la universidad, contando así un poco acerca del proceso que la llevó hasta esa exposición. Cantó luego Daniel Viglietti, colaborador frecuente del museo,⁴⁵ pero no cualquier melodía, sino canciones relacionadas con las vivencias y sensaciones de ese día, y el tema de la muestra. Una sobre los niños, “Gurisito”, y también aquella emocionante canción de José Carbajal, “Angelitos”, que incorpora en su letra los nombres de estos niños uruguayos buscados por tantos familiares, conciudadanos, amigos.⁴⁶

En el caso chileno, el número de exposiciones, ciclos de cine, seminarios realizados, fue expuesto en el discurso que hizo su directora al celebrarse el primer aniversario de la institución. Este contó con muchas cifras y palabras que evocaban un tema también de eficiencia numérica, contabilizando la cantidad de distintas expresiones artísticas y culturales más que evaluando su impacto. “Podríamos decir que 2010 acumuló 22 actividades del ámbito artístico cultural, algunas hechas solo por equipo del museo y otras en alianza con otras instituciones”, dijo, por ejemplo, la directora. Nombró también la realización de “26 actividades en el ámbito de investigación y la academia, mediante debates, seminarios, coloquios, en fin”. En su discurso empleó palabras como “demanda, alianza, acumulación”, y como todos sabemos, las palabras no son inocuas. En este caso nos hablan de un lenguaje bastante empresarial, donde los logros se miden en cifras, más que profundizar en la importancia de estas expresiones para provocar discusión y reflexión como parte de una política más amplia de participación activa y efectiva apropiación de este espacio por parte de la

⁴⁵ Es interesante destacar que todos los artistas que se han presentado en el MUME no han sido pagados —por motivos de presupuesto, nos explica su coordinador— y muchos se ofrecen a participar una y otra vez por su solidaridad y comunión con los temas y actuar de la institución. En el caso de Chile, para la inauguración actuó la Orquesta Sinfónica Juvenil y Los Jaivas, que sí fueron pagados. Hasta la fecha de la mencionada entrevista el único caso que recordaba la directora de extensión, de artistas que se hayan ofrecido voluntariamente para presentarse de manera gratuita en el lugar, fue el del conjunto Sol y Lluvia que pidió la explanada para realizar, la tarde del domingo 29 de agosto de 2010, un tributo a las víctimas de los Derechos Humanos en el contexto de la campaña Por la Memoria, la Vida y la Justicia. Este hecho no tiene que ver únicamente con la puesta en escena de la solidaridad, relacionada con los valores de los artistas y de la sociedad, sino, sobre todo, con el ideario y valores que para muchos escenifica también esta institución.

⁴⁶ Cuando en abril de 2002 Sará Méndez pudo reencontrarse con su hijo Simón Riquelme (el último de los menores apropiados en ser encontrado), su autor e intérprete, José Carbajal, *El Sabalero*, anunció que dejaría de cantar esta canción por respeto a los familiares de los niños recuperados y porque pensaba que era “una canción que ya puede dejar de cantarse”. Al final, su letra dice: “Señor Presidente, oiga esta canción / con todas sus tropas y sus cortesanos / no nos callaremos hasta que sepamos / dónde está Mariana, dónde está Simón, // Y les prometemos dormirlos cantando / (,,,) / hasta que regresen bien pronto y sanitos / a estar con nosotros y a vivir jugando, // Fernando, Andrea, Mariana, Amaral, Anatole, Victoria, la hija de Aída y Simón”. Es decir, por medio de ella su autor hacía una demanda concreta en el contexto en que era interpretada (luego del fin de la dictadura se convirtió en un tema emblemático de la demanda de los uruguayos por verdad y justicia).

ciudadanía. Aquí radica también la pregunta sobre su esencia, si el lugar pretende entregar un servicio “políticamente correcto” a sus visitantes vistos como distantes “consumidores” o “clientes” a la usanza del extendido neoliberalismo tan presente en todos los ámbitos de nuestra sociedad,⁴⁷ o colaborar efectiva, creativa y activamente en la construcción de la memoria y, así, también de la ciudadanía (la que fuera reemplazada por el consumismo). Recordemos que fue justamente como reacción al capitalismo (propio del sistema neoliberal) que surgió el arte-acción, con su carácter efímero, y porque en este no existen objetos que puedan venderse, exhibirse, coleccionarse, arte que más que representar, presenta (conceptualmente).

Este arte y, en general, los elementos de teatralidad, como lo demostró la intervención “¿Cicatrices?”, de Santiago Cao, son capaces no solo de evidenciar los quiebres, las fisuras, las diferencias entre lo que se dice y lo que se hace, el intento de imponer un modelo homogeneizador y oficial que intente esconder esas fracturas (como escondemos al río Mapocho), sino también tienen en sí el poder para transformar este tipo de prácticas e instituciones en una oportunidad para verdaderamente encarnar sus discursos e intenciones, para corporizar en la experiencia misma el museo que se quiere hacer y canalizar e incentivar el diálogo y la participación de la ciudadanía. Esto debe ser entendido por las distintas instituciones que se pretenden abiertas, democráticas, participativas, dinámicas, como es el caso de los museos de la memoria, los que, mediante la teatralidad que *performan* en sus políticas pueden convertirse en verdaderos espacios (lugares habitados), donde la memoria no se anquilese, sino que fluya, se discuta, se construya y, con ello, se ejerza y edifique también la ciudadanía. Porque no basta con la “utilería” que tengan y exhiban, sino que es mucho más significativo el uso que le den a esta, junto a otros elementos de teatralidad; importan los relatos que allí se construyen y comparten (y el proceso mismo de su construcción y de su puesta en común), en los cuales podemos posar nuestra atención para descubrir, acusar, analizar y mejorar sus prácticas.

Presidente Riesco 6480/ 802, Las Condes, Santiago
yzaliasnik@hotmail.com*

⁴⁷ “Piñera entiende: no somos tus clientes”, decía uno de los muchos lienzos de la histórica marcha por la educación en Chile que se realizó por la Avda. Libertador Bdo. O’Higgins el jueves 29 de junio de 2011.

OBRAS CITADAS

- Aballay, Mario. *Entrevista con Yael Zaliasnik*. Santiago: No publicada, 2011.
- Bachelet, Michelle. *Discurso de Inauguración del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*. 11 de enero, 2010.
<http://www.museodelamemoria.cl/LinkClick.aspx?fileticket=h4vUy6zvoaY%3d&tabid=78> Recurso electrónico.
- Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: ITACA: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008. Medio impreso.
- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Manantial, 2002. Medio impreso.
- Brecht Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Trad. Genoveva Dieterich. Barcelona: Alba Editorial, 2004. Medio impreso.
- Brodsky, Marcelo (Comp.) *Memoria en construcción: el debate sobre la ESMA*. Buenos Aires: La marca editora, 2005. Medio impreso.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. 1 Arte de hacer*. Trad. Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, 1999. Medio impreso.
- DVD institucionales del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos: “Construcción” y “Memoria”.
- Féral, Josette. *Teatro, teoría y práctica: Más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004. Medio impreso.
- Ferrario, Elbio. *Entrevista con Yael Zaliasnik*. Santiago: No publicada, 2010.
- *Informe General Centro Cultural Museo de la Memoria. Antecedentes, planificación, programa de actividades 2005-2010*. Montevideo: No publicado, 2011.
- Haberli, Ema. *Entrevista con Yael Zaliasnik*. Santiago: No publicada, 2010.
- Hall, Stuart. “Raza: el significativo flotante, parte 3/7”
(<http://www.youtube.com/watch?v=BI-CwR8pCcY&NR=1>).
Recurso electrónico.
- Husserl, Edmund. “La fenomenología”. Trad. Carla Cordua. En revista *Mapocho*. Santiago de Chile: Biblioteca Nacional, 1961. Tomo II N°2. Medio impreso.
- Levi, Primo. *Deber de memoria*. Trad. Octavio Kulesz. Buenos Aires: Libros del zorzal, 2006. Medio impreso.
- Memoria 2010. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
En <http://www.museodelamemoria.cl/memoria-2010/index.html> Recurso electrónico.
- Ortiz, María Luisa; Andrea Sánchez. *Entrevista con Yael Zaliasnik*. Santiago: No publicada, 2011.
- Piquinela, Lucía. “Memoria en construcción”. DVD. Montevideo: 2008.

- Pollak, Michael. "Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite".
http://www.comisionporlamemoria.org/investigacionyense%C3%B1anza/pdf_biblioteca/Pollak-%20Memoria%20olvido%20silencio.pdf Recurso electrónico.
- Schechner, Richard. *Performance Studies: An introduction*. Nueva York: Routledge, 2002. Medio impreso.
- Schmidt, Romy. *Discurso para aniversario del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos* (facilitado vía correo electrónico por personeros del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos).
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003. Medio impreso.
- *Theater of Crisis*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1991. Medio impreso.
- Turner, Victor. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. Nueva York: PAJ Publications, 1992. Medio impreso.
- Williams, Raymond. *Sociología de la cultura*. Trad. Graziella Baravalle. Barcelona: Paidós, 1994. Medio impreso.
- "Raymond Williams; Richard Hoggart: sobre cultura y sociedad". Entrevista con Beatriz Sarlo. En *Punto de vista*, Año 2, N° 6, julio de 1979. Medio impreso.
- Zaliasnik, Yael. "Estrategias de elaboración de la/s memoria/s de la dictadura en algunas expresiones de teatralidad contemporáneas en Chile y Uruguay". Tesis doctoral. Universidad de Santiago de Chile. Santiago: No publicada, 2012.