

XXXII Congreso Internacional de la Asociación de Estudios Latinoamericanos

LASA 2014, Democracia y Memoria

Ricardo Brodsky, Director MMDH

Quise partir esta presentación con esas imágenes (11 de septiembre 2001 en Nueva York y 11 de septiembre 1973 en Santiago) que nos recuerdan a los chilenos y a los norteamericanos que incluso el 11 de septiembre, fecha fatídica en nuestras historias, entró en el campo de las disputas simbólicas. Construí esta imagen después de recibir un llamado telefónico de la embajada de los Estados Unidos en Chile que me pedía con total candidez, sin ningún tipo de malicia, que pudieramos organizar un evento conmemorativo del 11 de septiembre en el Museo de la Memoria y los DDHH. Obviamente, la persona que llamaba se refería al 11 del 9 de Nueva York y yo tuve que explicarle que para nosotros el 11 del 9 era el Palacio de la Moneda en llamas y la muerte del presidente Allende.

Las preguntas que guían este coloquio, nos remiten al tema de las disputas simbólicas y a la posibilidad o imposibilidad del arte de representar el horror y contribuir con esa representación a un consenso ético que prometa la no repetición de los hechos. Aunque hoy día hacemos en este coloquio hincapié en cómo los museos de la memoria de la represión, contribuyen a la reflexión sobre los derechos humanos actuales y refuerzan los valores democráticos, las preguntas señaladas no son nuevas. Todavía retumba la dialéctica y hasta contradictoria sentencia de Adorno: no es posible la poesía después de Auschwitz.

En efecto, como plantea Andreas Huysen, conservando las distancias políticas e históricas, el discurso del Holocausto pareciera proyectar su sombra sobre los debates de los desaparecidos y desaparecidas en América Latina, como una inscripción productiva de ciertos lenguajes figurados, imágenes y evaluaciones morales en el discurso sobre las memorias. Y esto porque algunas de las preguntas que subyacen son las mismas, ¿Admite el trauma una representación artística? ¿Cuál es el papel que juegan las obras de arte en los procesos públicos que atraviesan una memoria nacional traumática? ¿Es posible que exista alguna vez consenso sobre un período que dividió, y divide radicalmente al pueblo en vencedores, vencidos, beneficiarios y víctimas?

No se puede olvidar, como nos recuerda Regime Robin en su Memoria Saturada, a este respecto el trabajo de Jochen Gerz quien entrevistó a más de 70 artistas, arquitectos, músicos y miembros de la Academia de Arte de Berlín para que le dieran su punto de vista sobre los debates que rodeaban la construcción de un memorial en homenaje a los judíos asesinados por la Alemania nazi. Tras grabar y filmar cientos de horas se dio cuenta que los momentos más relevantes, los más auténticos, eran aquellos en que sus entrevistados quedaban en silencio. Por eso terminó instalando un plano de 62 caras haciendo silencio.

Este tipo de preguntas han guiado el debate sobre la museología, la coreografía y la performance discursiva del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. En el fondo la sentencia de Adorno es una apelación a la capacidad de liberación de la obra de arte. Por eso el MMDH se involucra como un espacio abierto, con el teatro, el cine, el documental, las artes

visuales, la escultura, la fotografía, la artesanía, los afiches, la danza entre otras expresiones artísticas. En una conferencia dictada en el Museo la historiadora nacional Nancy Nicholls planteaba que el arte –al menos en Chile- se había adelantado a las ciencias sociales en el tratamiento de la represión, dado que pudo sortear de mejor manera la dificultad que implicaba la construcción de un relato de las experiencias de la prisión, de tortura y de exilio, ya que no buscaba la objetivación verbal sino por el contrario se planteaba en el juego de la subjetividad y las emociones. Pienso por ejemplo en las performances del poeta Raúl Zurita que agredía su propio cuerpo en señal de protesta por los atropellos de la dictadura.

Decenas de intelectuales del primer mundo escribieron inmediatamente después del golpe, sobre el trágico final del experimento que se inicio en noviembre de 1970, a saber, la vía chilena al socialismo que significaba una revolución en las urnas y no de las armas. Si el experimento pudo provocar tanta pasión en el mundo, es entendible el interés de los intelectuales por comprender su fracaso. Pero más que los textos sociológicos o politológicos, lo que marcó, en este caso la retina de occidente, fue un producto cultural: la fotografía: el bombardeo a la Moneda, Pinochet de brazos cruzados y gafas oscuras, la quema de libros por parte de los militares y los detenidos del Estadio Nacional, son las imágenes que recorrieron el mundo y que se insertaron en la memoria colectiva. El bombardeo a la Moneda es el perfecto producto cultural que atestigua las imágenes dialécticas de la civilización y la barbarie, el fin de un proyecto, la dramatización material innecesaria de la fuerza para que nunca más volviera a haber un proyecto semejante. Pinochet con lentes oscuros al centro de la Junta Militar representando el poder fundante y la personificación del mal radical, la imagen icónica del dictador

latinoamericano de los años setenta. La quema de libros que nos remite a los rituales nazis. Un detendio marchjando a ciegas y otro tumbado en el suelo esperando su turno para ser llevados a la tortura envueltos en frazadas en el Estadio Nacional es la expresión del dolor inenarrable.

En la magnífica novela de Milan Kundera “La insoportable levedad del ser”, Alicia vuelve a cargar una y otra vez el rollo fotográfico, para poder dispararles con el obturador a los tanques rusos. Sabe que su misión es captar el momento y que su arma es la cámara. En tanto producto cultural, la foto, no es un vehículo de la memoria, es una tecnología, es decir que participa de la construcción misma de la memoria y entra a disputar el espacio de los sentidos de las memorias en lucha. En la conmemoración de los 40 años del golpe de Estado de 1973, la Moneda destruida por los 18 rockets que la impactaron fue la antesala de la exposición “La sopa derramada” de Luis Poirot.

Pero fue otro producto cultural el que se acercó a narrar en directo el sufrimiento de la dictadura desde lo popular. Las arpilleras tejidas por las familiares de los detenidos desaparecidos. El proceso traumático de entender que no volverían a aparecer con vida fue largo y forma parte de las memorias de las agrupaciones de familiares de desaparecidos y ejecutados políticos. Estas piezas textiles, confeccionadas dentro y fuera de la cárcel por manos de mujeres, con lanas y telas, textos bordados y patchwork narran historias de vidas, de lucha por los derechos humanos mientras estos eran violados, de búsqueda de familiares, dibujan los centros de detención y las acciones las mujeres en los tiempos más duros de la represión. Tiene una larga data y han sido un arte transmitido de generación en generación. Las arpilleras se dieron a conocer mundialmente, o sea en occidente, por la exposición que de ellas

hizo Violeta Parra a fines de los 60 en el Museo del Louvre. El MMDH conserva una de las más completas colecciones de arpilleras confeccionadas en dictadura e imparte talleres de verano e invierno donde estos productos, producidos para construir memoria, circulados y consumidos en la cultura, son elaborados por niños y adultos.

Otra expresión de arte popular que narra las vidas de los detenidos desaparecidos la encontramos en el Memorial de Paine. Mil postes de madera asemejan un bosque donde faltan 70 árboles. En cada ausencia de poste hay un mosaico construido por las familiares de las víctimas de la matanza en septiembre de 1973 de 70 campesinos por militares, carabineros y civiles. Era la contrareforma agraria que se vestía de la venganza implacable de la clase terrateniente. Paine es la localidad con más muertos por número de población. Los mosaicos fueron construidos por varias generaciones de familiares de las víctimas en arduas jornadas de diseño, aprendizaje de la técnica promovida por el Estado mediante el apoyo de artistas, y meses de trabajo pegando pedazos de azulejos. Los mosaicos de Paine nos hablan de la vida en el campo, de la siembra, la cosecha, el horno para hacer el carbón, la guitarra que acompañaba el fin de semana, las argollas de matrimonio, el equipo de fútbol, la narración circular de la detención y la muerte, el día en que se lo llevaron, la militancia política, la chupalla y las hojotas, el perro y el tractor, las manos alzadas de una madre esperando una carta que viene en el pico de una paloma. Hoy estos mosaicos circulan como postales que la agrupación de familiares ofrece a los visitantes del memorial, esto es, el lugar de memoria por excelencia construido por la comunidad de memoria en negociación con un programa estatal de memorialización iniciado durante el gobierno de Ricardo Lagos y continuado durante el primer Gobierno de Michelle Bachelet; estos

memoriales, mas de 200 en todo el país, nos permiten mapear la represión a lo largo del país y recoger los testimonios en cada una de las ciudades donde se manifestó la violencia por agentes del Estado y civiles. Recomiendo la lectura del excelente libro de Katherine Hite *Política y Arte de la Conmemoración*, en el que se encuentra un extraordinario capítulo referido a este memorial y al grupo humano que lo constituye.

La memoria visual de la violencia en un espacio público solo fue posible en Chile en 1999, con la sola excepción del Memorial del Cementerio General, instalado en el Cementerio General de Santiago en 1993

En abril de 1999 se terminó de instalar el mural “Memoria Visual de una Nación”, del pintor Mario Toral, en la Estación Universidad de Chile del Metro de Santiago. La más importante de las estaciones del tren subterráneo, en tanto es la parada de acceso al centro turístico y monumental, comercial y bursátil, político, administrativo y burocrático (entre otras muchas ocupaciones) de la capital. La estación tiene tres pisos contando el andén, los dos primeros están divididos simétricamente por un eje de circulación norte-sur. En los dos pisos superiores quedan expuestos hacia el interior de la estación, sobre los andenes y sobre los túneles de la vía, seis bloques de cemento que suman 1.200 metros cuadrados. Seis grandes murallas en una caverna de dos habitaciones para construir un mural, una narración. Ya que los muros están expuestos a la humedad, el pintor optó por telas de dos metros por siete que se van ensamblando como en un rompecabezas de piezas rectangulares. La narración visual comienza en el andén nororiente y está dividida en pasado y presente. “El Presente” está constituido varios paneles uno de ellos llamado “Los Conflictos”, que son pasado/s; están en el ala

llamada El Presente porque éste no se compone sino de capas de pasado. Por razones arquitectónicas no es posible leer la remembranza en su conjunto. Lo angosto de los andenes y la altura de las murallas tampoco contribuyen a una visión panorámica del relato, sólo es posible mirar las imágenes de un panel si se está en el andén contrario y nunca se puede ver el conjunto desde un punto de la estación. En abril de 1999 se terminaron de emplazar los frisos de la pared norponiente, “Los Conflictos”, y en el centro de este panel apareció, la imagen “Bombardeo a La Moneda, 1973”: La Moneda, en llamas que se filtran por las ventanas y se elevan ardientes, entre una nube de humo y polvo que crece en distintas direcciones cubriendo el cielo lentamente, con el mástil de la bandera destruido, con los aviones atacando en picada. La representación en un lugar público de la imagen más sustancial del Chile del siglo XX fue impresionante, aunque la prensa la censuró, pero cualquier cosa era posible por esos días agitados tras la detención de Pinochet en Londres. La imagen del bombardeo era posible y quedaba plasmada en la atestada estación del Metro luego de 9 años de gobiernos civiles de corte electoral. Alrededor de La Moneda en llamas, además, otras imágenes de violencia y de brutalidad, de autoritarismo e intolerancia política y racial, de persecución, de censura y de matanza. En un muro de 15 metros de altura algunos “hechos duros” están presentados por separado, escenas individuales, como fotografías antiguas con las cuatro esquinas escondidas en los cortes diagonales de las hojas negras, gruesas y texturadas de un álbum añoso. Priman en él los colores ocre, tierra, humo, grises y negros. Una gama que en nuestra cultura está asociada a la tragedia, prima la sombra. Por un lado, es oscuro y brutal, hay horror en algunas imágenes: se repiten los rayos, hay alambres de púa, hay personas amordazadas, los cuerpos caen para representar el infierno. Por otro lado, tiene un aspecto conciliatorio que se representa con manos en diversas acciones y

con destellos de color blanco, de luz: las manos místicas del maestro, las manos que imploran la reconciliación, las manos del rezo y la meditación, las manos de la amistad y el compromiso sellado; manos que separan/unen cada fotografía del panel. Pero el discurso pictórico es contradictorio. Las sombras de la luz de las velas y la oscuridad representan lo dramático, pero representan también lo que quedó o debe quedar escondido, lo no se quiere decir fuerte, lo que no se debe decir en voz alta.

Pero esta apertura del espacio público para la memoria visual de los chilenos no fue total. Una escena terrible no pudo ser instalada en la estación del metro: la quema de los cuerpos vivos de los jóvenes Rodrigo Rojas y Carmen Gloria Quintana por parte de una patrulla militar. La obra fue instalada diez años más tarde en el tercer piso del Museo de la Memoria y los DDHH.

La obra mide nueve por tres metros. Son dos cuerpos tirados en el suelo, ambos de cubito dorsal, desnudos, estirados en direcciones opuestas pero con las cabezas juntas, uno mirando al otro, pero con las caras visibles hacia el observante. Son cuerpos sufrientes, agónicos, de entre los cuales se desprenden pequeñas figuras de llamas de fuego y una franja de humo. Están trabajados como bosquejos, en carbón, y sus rostros y manos recuerdan a las pinturas de Dalí. Las manos de Rodrigo y Carmen Gloria, tal vez ya muertos en el cuadro, se alcanzan a tocar los dedos como en el fresco de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. Parece una obra inconclusa, que requiere del título para que al espectador reinterprete el hecho del horror, dos jóvenes quemados vivos por una patrulla militar.

En otras estaciones del metro se podía leer el 2003, el microcuento ganador de una mención honrosa del concurso Santiago en mil palabras, que nos habla de la memoria como un ruido, de los ruidos de la memoria: “Santiago centro está habitado por fantasmas sonoros. Un tango ciego que suena a pasado y un mudo gesto de una estatua humana. Un pito hipnótico que ayuda a cruzar verde y un mimo albino que denuncia el silencio de los transeúntes. Trutruucas mapuches y platillos krishna se pelotean un plato de ruido. Casas comerciales y músicos callejeros sucumben ante la mezcolanza de un chorro acústico. Todo grito presente tiene pasado. Incluso el silencioso smog tiene su historia. Santiago suena mientras aún retumban los Hawker Hunter de septiembre”

Las acciones del movimiento transnacional de derechos humanos proporcionan hoy por hoy, un contexto amplio para que los artistas trabajen sobre la memoria nacional traumática. El movimiento mundial por los derechos humanos ha abierto nuevos caminos para el papel público de las artes, las instalaciones, los monumentos, los memoriales y los museos dice Huysen. Pero esto hay que problematizarlo en relación a los desafíos que impone el presente a un museo de la memoria en términos de derechos humanos, progresivos y acumulativos, en un mundo global que determina nuevas realidades. Sostenemos con Stern que en gran medida la actualidad de los derechos humanos deviene del discurso de la memoria, que fue apropiada como palabra contrahegemónica de un olvido obligado que quería imponer la dictadura y los primeros años de la transición. Pero como plantea Jelin, nuestros análisis de audiencias no dan cuenta de cuánto, cómo, de qué maneras, las interpretaciones intersubjetivas de los museos de la memoria refuerzan los valores democráticos y conllevan la creación de una masa crítica intergeneracional que se haga cargo de las nuevas demandas de la sociedad.

Nuestra respuesta tentativa hace relación con una instalación en el museo del artista Luis Camnitzer, quien dejó grabado en una pared lateral una sentencia que subraya el carácter pedagógico que perseguimos: “El museo es una escuela. El artista aprende a comunicarse; el público aprende a hacer conexiones”.

Volviendo al origen de nuestras preguntas, ¿estamos contribuyendo en definitiva a establecer un nuevo consenso ético entre los chilenos para garantizar que los hechos no se repetirán? ¿Qué está aportando el arte a ello? ¿Está el museo haciendo lo necesario para ello y para vincular esta memoria con un imaginario democrático más amplio, vinculado con la agenda del presente?

Son preguntas que vuelven una y otra vez y que nos obligan a interrogar los conceptos sobre los cuales se asienta nuestro trabajo.

Podría decir tres cosas que me parecen esenciales y que inspiran nuestras opciones museográficas y pedagógicas:

Lo primera es que buscamos trabajar con una memoria ejemplar, en las palabras de Todorov. La memorialización llevada al extremo contiene el peligro del abuso de la memoria: es decir, los intentos por recordar cada lugar y cada instancia del horror pone el énfasis en la literalidad y la exhaustividad del registro y, al hacerlo, pierde la capacidad de abstraer y de inferir consecuencias para el futuro. Le puede ocurrir al museo lo mismo que a Irineo Funes, el personaje de Borges dotado por accidente de una memoria tan

prodigiosa que le impedía salir de los detalles descriptivos. Finalmente perdía la capacidad de pensar, de extraer conclusiones y de interpretar la experiencia.

Lo segundo es que buscamos vincular memoria con historia. Todos los museos que tratan con historias traumáticas conocen la tensión entre historia y memoria, entre el relato explicativo de los hechos cronológicamente organizados y la experiencia subjetiva del recuerdo que se afirma en el testimonio. Conjugar esa tensión es justamente el gran desafío de los museos de la memoria para que los testimonios expuestos se conviertan en ejemplares y representativos, trascendiendo el marco de la mera experiencia personal o de los grupos directamente afectados. Sólo resolviendo positivamente esa tensión, a lo cual el arte aporta lo imprescindible, logra hacer universal su mensaje y vincular las demandas de verdad y justicia con un imaginario democrático más amplio, como dice Nelly Richard.

Finalmente, asumimos que lo que es controvertido en la sociedad, lo debe ser también en el museo. Por ello nuestro esfuerzo pedagógico busca no abrumar a las audiencias con el horror sino permitirles una reflexión propia sobre los hechos presentados, descartando toda manipulación y asociaciones impropias o abusivas del pasado con el presente.

Muchas gracias